يوسف سامي يوسف

الشعر والحساسية

دراسات نقدية

منشورات وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٠

مدخل تمهيدي

تتلخص الغاية الأولى لهذه العجالة التمهيدية في السعي نحو إرساء القواعد التي من شأنها أن تكون حوامل لمعيار القيمة، وهو الأسّ الأكبر للنقد الأدبي بأسره، وفي تقديري أن الروح يحتضن سؤال القيمة لكي لا يتساوى النفيس والخسيس، أو الرفيع والوضيع، فليس الإتضاع سوى هذا الاستواء حصراً. وربما جاز الزعم بأن أبرز معيار بين معايير القيمة كلها هو هذا: إن أدباً لا يتفاعل مع الحياة بصدق وعمق لا يسعه البتة أن يكون غير تهويم أو لغو سوف تلغيه الأيام. ولما كان شكسبير قد التزم بهذا المعيار على خير وجه ممكن، فقد جاء نتاجه أكمل نسق أدبي ظهر على الأرض طوال التاريخ.

ولعل في الميسور القول بأن أولى الحقائق النفيسة وأهمها وأولاها بالعناية هي القيمة التي تتحدد أولاً بمثنوية النبالة والنذالة. أما النبالة فهي الاسم الآخر للأصالة، وأما النذالة فهي الاسم الآخر للعطالة، التي هي «شح النفس»، أو خلوها من السمات الايجابية الفاعلة في خدمة الخير. فالإنسان هو القيمة وحامل القيمة في آن معاً، وكل ما لا يبث القيمة الجلّى، وكل ما لا ينتسب إلى الشعور الايجابي، وكذلك إلى النبالة والأصالة، لا يعوَّل عليه كثيراً، وربما لا يعوَّل عليه بتاتاً. فما تشعر به أو تتحسسه بهمّ واهتمام، هو أبرز شيء في وجودك بأسره، وذلك لأن الإنسان شعور بالدرجة الأولى، وكيفما كان شعورك كنت أنت.

وإني لأخوّل نفسي حق الذهاب إلى أن الكاتب الذي يستحق الرتبة الجليلة الأولى هو ذاك الروح المطهّم الحساس القلق المتوتر المغترب الذي يعيش في الجحيم الجاحم بالضبط. ومثاله المتميز في المسرح هو شكسبير، وفي الرواية دستويفسكي، وفي الشعر المعري، وشطر كبير من شعر المتنبي الذي إذا شعر فإنه لا يبذ. ويتميز تراث دستويفسكي بأنه محاولة كبرى بذلتها الحساسية حصراً، وليس الذهن، وذلك بغية استيعاء الإنسان، أو هذا المنبهم الأعظم المتحرك في عالم منسوج من الانبهام. فالحساسية والشعور بالغربتين الوجودية والاجتماعية، والتخويض في نيران جهنم الدنيوية، تلك هي أكبر مصادر الأدب الرفيع، أو ذاك الذي يملك القدرة الكافية على أن يشق دربه إلى سائر أرجاء العالم.

فلا تلوح في الأفق أية علالة لهذا الاغتراب الكالح المرير، الذي أجاد المعري في عرضه داخل الشكل الشعري الموروث، إذ ما من شيء قط يملك أن يمارس برهة التوسط بينك وبينه على أي نحو من الأنحاء، إن كنت واحداً من الحساسين الذين يشقوْن بما يحوزون من رهافة نفس وطيبة وجدان. أما من ليس حساساً فلا تعنيه الآداب من قريب أو من بعيد، والآداب نتاج الحساسية التي هي بنت الوجدان الحي، وصانعة الشعور بالاغتراب، بل صانعة الذائقة والحب والكرامة والالتزام بإنسانية الإنسان. وقلماً يتجسد الوجدان الحي في أية شخصية فنية حديثة كما يتجسد في هاملت، وكذلك في بعض شخصيات دستويفسكي المغتربة المنسوجة من الحيوية نفسها. وفي الميسور أن يذهب المرء إلى أن الاغتراب لا ينفي الحيوية بتاتاً، فحساسية المعري، مثلاً هي نتاج اندلاع حي وليست نتاج ذبول أو خمول.

وعندي أن هذا الشعور الجهنمي، أو الشعور بأن هذه الدنيا هي جهنم نفسها، وأننا منذ الآن في الجحيم حصراً، هو واحد من أبرز معايير الأدب الجيد الذي أنتجته عمالقة الجنس البشري المتميزين. أقول هذا مع قناعتي التامة بأن الأدب الجيد قد يتصف بصفات أخرى ليست اغترابية أو جهنمية بتاتاً. ومثالها الممتاز هو «فردوس» دانتي، ذلك الشاعر الذي استطاع أن يجمع الجحيم والنعيم كليهما في الكوميديا الإلهية. وحين كتب بدوي الجبل هذين البيتين:

رشفت صوتك في قلبي معتقةً — لم تعتصر، وضياء غير منظور

تندى البراءة فيه، فهو منسكب — من لغو طفل ومن تغريد عصفور

فقد برهن على أن في الميسور أن يكون الشعر المبهج عظيماً حقاً. (قلما تنبه الشعراء القدامى أو المحدثون لصوت المرأة وفتونه وقدرته على الخلب).

فالحيوية النفسية المتفورة، أو الحساسية ذات العرام، وهي ما ينتج الشعور بالاغتراب أو بالجحيم المتوقد، هي بالضبط ما يفرز النص الأدبي الجيد، أو العمل الفني الجميل الجذاب، وهو الشيء الذي يتوجب عليه أن يبلغ إلى سويداء الفؤاد، وإلا فإنه سوف يفتقر إلى الأصالة أو إلى الجودة. ولا يؤهله إلى ذلك المبلغ سوى حيويته ونضارة لغته الناتجة عن نضارة الروح، وهما شيئان يتزامنان مع صدقه وعمقه في آن واحد، أي مع صدوره عن وجدان حي يتحسس الأشياء من جهة السلب أو من جهة النقص والغياب. وهذا هو هاملت بالضبط.

ففي الصلب من مذهبي أن رعشة الوجدان المتفجع برزانة هي أسمى القيم وأنبلها وأقدرها على تخريج الماهية الإنسانية، وذلك لأن الوجدان، الآخذ بالترمد على مدى العالم كله، هو قوة حساسية وحنان وهيام وتفقد للغائبات والنائيات وكل ما هو عزيز على فؤاد الإنسان. وفي مركز الوجدان، في سرته حصراً، يرخم الضمير، الذي إذا تعفن أو فسد، تهافتت جميع القيم دونما استثناء، وذلك لأن الضمير هو القيمة الأم المنجبة لجميع القيم الأخرى. فالضمير هو الذي دفع المعري إلى هذا الموقف النادر العظيم:

وهوّن أرزاء الحوادث أنني

وحيد، أعانيها بغير عيال

ولهذا أراني أزعم بأن كل أدب أو فن أو تصوف أو تفلسف لا يصدر عن الوجدان، ولاسيما عن الضمير، هو شيء لا يملك، أو لا يستحق، المرتبة الأولى بتاتاً.

ولعل من شأن الحساسية الحية أو المسرفة في اخضلالها أن تولج ضرباً من ضروب اللهفة إلى جوف كل عمل أدبي جيد. ولئن لم تكن هنالك لهفة توجب على النص أن يدخر القلق والتوتر واضطراب الذات. وبسبب ذلك قد تتفاعل اللغة مع نفسها حتى تصير عالماً يموج بالفحوى وعرام الحراك. وبفضل هذه الحساسية، وكذلك الحيوية الدافقة، يتبدى النص الأدبي الجيد وكأنه ينتسب إلى حاضر أبدي راسخ لا يريم، وذلك لشدة

صدقه وعمقه، أو لشدة انتمائه إلى مملكة الحقيقة، التي هي مملكة الديمومة والبقاء. ولهذا السبب حصراً، فإنه يحقق للمرء سعادة الاتصال بالمنعش، بل بكل ما هو من سلالة البكارة واليفاع.

وربما جاز لي أن أزعم بأن انحطاط الآداب قد يكون نتاجاً للتيبس الذي يصيب العاطفة والوجدان كليهما، مما يفضي بالضرورة إلى غياب اللهفة والشعور الجحيمي معاً. ويبدو لي أن هذا التيبس هو نتاج حتمي أو منطقي لتيبس المجتمعات نفسها. إن التجفف، أو التجوف الروحي، بل التجيف الآخذ بالانتشار على مدار العالم، هو المسؤول الأكبر عن اتضاع الفنون والآداب في زمن العلم والمال والصناعة الهائجة المسعورة كالذئاب الساغبة والدببة التي استنزفها البرد القارس الشديد.

* * *

وفي مذهبي أنَّ ترسيخ جملة من المقولات الروحية كأسس للنقد الأدبي، ولاسيما الوجدان الذي أراه مركز الذات، بل ينبوعها الأول، وكذلك الحساسية والذائقة ورعشة المؤلم والكارث أو الفاجع، هو ضرورة ملحة في هذه الأيام الجانحة إلى الهبوط والذواء على جميع المستويات. وسوف لن أسأم من التشديد على أهمية الوجد والوجدان للفنون والآداب، وعلى أن ماله قيمة جلى في الكتابة الأدبية والنقدية معاً هو كثافة الجرعة الوجدانية قبل سواها. ولا أحسبني أبالغ إذا ما زعمت بأنه ما من حقيقة أسمى من الوجدان، وما من شيء أنفس أو أجل. أما الخيال، وهو غريزة التخلص من المباشر، ولاسيما المياوم والتجريب الضيق، بل حتى الإلهام الذي أراه أسمى درجات الخيال، فيحتل المرتبة الثانية بعد الوجدان الصادق الحميم.

ولهذا، أظنني على صواب إذا ما ذهبت إلى أنه سوف يكتب أدباً عظيماً، أو فلسفة ذاتية فذة، ذاك الذي يوجعه غياب الله، أو الحاجة إلى الالتقاء به على نحو مباشر. فمثل هذا المؤرق بالبعد أو باللاحضور، بل بالتوله بما لا يطال، يستحق أن يسمى إنسان الشوق والحنين الصامت الساجي الحزين، مع أنه قد لا يكون عارماً منداحاً وبغير حدود. وههنا بالضبط يلتقي الأدب والفن والتصوف في برهة خالدة متلاحمة.

وفي الحق، أو في ما أحسبه من سلالة الحق، أن الحنين إلى ما يرخم وراء المسافات الفلكية والأرضية معاً هو الينبوع الأول لشطر كبير من الشعر العربي التراثي. إنه الحنين إلى الحميم النازح المفقود المنشود، أو إلى الغائب الذي لا يغيب، وهو الكائن الذي يزود الوجود بالنكهة العسلية إذا ما حضر على أي نحو من الأنحاء. (وليس بالصدفة أن الصوفيين قد ماهوا بين المرأة والحقيقة المطلقة أو الكلية التي رأوا فيها أم الحقائق بأسرها). فالغياب هو الأس الذي يدشن الشعر التراثي والشخصية الصوفية العربية في آن واحد. وكثيراً ما أتخيل أن كلمة "المسافة"، وهي العدو الأكبر للعاشق والمتصوف كليهما، تخبئ في داخلها ثلثي المعضلة البشرية الراسخة. فالمسافة نفي الصداقة والمحبة والإخاء، أو نفي كل وصال في العمق بين الكائنات البشرية. كما أنها والدة الشوق والحنين، إذ لا يشتاق الروح إلا إلى الغائبات الغاليات الراخمات وراء المسافات التي لا تعبر. وربما اشتاق الروح إلى ما لم ينجز بعد، فالإنسان كائن يحوزه اشتهاء الجديد في كثير من الأحيان، وذلك لأنه يضيق ذرعاً بالمعطى والمباشر، وبجميع أصناف الرتوب. وبداهة، يجوز القول بأن الحنين شكل من أشكال الجرعة

الوجدانية الحميمة المنعشة. فالنص الأدبي الجيد من شأنه أن يخلق رعشات وجدانية تؤثر في قرارة النفس المستتبة حصراً. وبهذه الرعشات قبل سواها يمتلك النص قيمة سامية نفيسة، وربما جاز الزعم بأن الحساسية عنصر من عناصره التركيبية الكبرى، وذلك لأنها تصنع الذوق والحب والحاجة إلى الكرامة والطهر والنبل.

وعندي أن هذه السمات الطيبات كلها، ولاسيما الذائقة والأسلوب الفاخر الباهر المفعم بالحيوية واليخضور، هي وقف على الأبرار والأطهار وذوي المناقب الحميدة. فلقد حرم أهل المثالب، ولاسيما الأنغال والأنذال، وبخاصة الانتهازيين، من الاتصال المتين بلباب اللغة، بل هم محرومون من أية قدرة على انتاج الفنون والآداب الأصلية العظيمة الذي هو أنبل أو أجل فعل يمكن للمرء أن يقوم به طوال حياته. فعندي أن تذوق لب اللغة المنعش اللذيذ هو وقف على المطهمين من أمثال دانتي وشكسبير والنفري وعدد آخر من كتاب العالم.

وفي الحق أن شطراً كبيراً من الكتاب في هذا الزمان وهذا المكان ينتمون إلى فسحة الانتهاز العريضة. وأكثرهم إثارة لدهشة الحساس هم أولئك الذين يتبنون الأخلاق الموروثة وأخلاق الحطة الانتهازية في آن واحد. فهم يريدون أن يكسبوا الدنيا والآخرة معاً. وفي كثير من الأحيان تجد كويتب عصرنا أنانياً شديد الإعجاب بنفسه، يعبدها على نحو نرجسي مسرف في البلاهة. وقد فاته أن عهد الكتابة قد ولى وصار ملكاً للزمن الغابر، تماماً كما فات دون كيشوت أن زمن الفروسية ما عاد له وجود. ولا مرية في أن مريضاً من هذه الفئة لا يملك البتة أن ينتج أيما أدب ذي بال.

وعلى أية حال، فإن جميع الانتهازيين يفتقرون إلى السمات الإنسانية الأصلية، ولاسيما السمة الإخائية التي بها قبل سواها يصير المرء كائناً يستحق الرتبة البشرية. وهم لا يرون أية صلة بين نزعتهم الانتهازية، أو تبخر هويتهم الإنسانية، وبين انحطاط كتاباتهم المعقومة التي تولد وقد ماتت سلفاً وهي لا تزال في الرحم، إن كان قد طهاها أي رحم مهما يكن نوعه. فالكاتب الأدبي لا يكتب شيئاً سوى إنسانيته، فإذا ما ترمدت إنسانيته أو تجففت بفعل سوء الأخلاق، فماذا عساه أن يكتب أو يعرض؟ فلا بد للنقد الجيد من أن يؤكد الجانب الأخلاقي للأدب، أو لكل أدب عظيم على الأقل. ومما هو جد صادق في ذهني أن الناس لا يضفون القيمة بتاتاً إلا على الفعل الأصيل وفاعل الفعل الأصيل وحدهما. فالأصالة والقيمة اسمان لشيء واحد بعينه.ولكن الفعل الأصيل نادر في كل زمان ومكان، وهو وقف على النفوس المطهمة دون سواها.

وربما جاز لي أن أزعم بأن تدهور شخصية الكاتب الذي يراه المرء في بعض الأحيان، بل تدهور شخصية إنساننا الذي كان شهماً ونبيلاً قبل جيل واحد وحسب، هو عامل بين أهم العوامل التي أفضت إلى تدهور الفكر والفن والأدب والتصوف عندنا في هذه الأيام العجاف. ترى، لئن فسد الملح نفسه، فبماذا نملح؟ وهل تكون لأي شيء نكهة مستساغة بغير الملح؟ وبوضوح أكثر، إذا فسد الضمير وترمدت السمات الإنسانية إلى حد كبير، فكيف ننتج أدباً فذاً قابلاً للديمومة والاستمرار؟

* * *

وحين تتوهج الحيوية في النفس المبدعة، وذلك إذا كان الضمير سليماً ناجياً من كل فساد، فإن اللغة تصير إلى الاخضرار اليانع البهيج، أو قل إن الروح عندئذ، وعندئذ فقط، يملك أن ينتج ذلك الأسلوب المخضل والمأهول بنزعة الإيراق والازهرار، بل بكل ما هو يانع، أو له سمات الغضارة والنضارة والبهاء، أي بالعناصر التي من شأنها أن تستجيب لحاجات الذائقة الناضجة المعافاة. فإما الذوقي وإما التليف، أو الكف عن كل نبض حي يجهل الخفوت. وبمثل هذا الأسلوب اللغوي الأملد والمتين في آن معاً، فإن النص الأدبي الجيد، الذي هو في الغالب ناتج اغتراب وقهر وحرمان، يصير عزاء وسلواناً، أو علالة للغربة في الوقت نفسه. وفي هذه الحال، فإننا نخسر العالم، ولكننا نكسب أنفسنا. وبذلك، فإننا نكون قد تواءمنا مع إرادة السيد المسيح.

وبمناسبة الحديث عن الأسلوب أراني أزعم بأن الروح ليست حامل اللغة، ولا اللغة حامل الروح، أي ليست الصلة هي التضايف، أو صلة حامل بمحمول، وذلك لأن الروح واللغة اسمان لماهية واحدة بعينها ومتجانسة مع نفسها تمام التجانس. ويتلخص جل ما يفعله الكاتب الأدبي الجيد، وبخاصة الشاعر، في أنه يتماهى مع اللغة عند الأقصى من أشواطها، أو حين تبلغ أرقى مستوياتها وأسماها دون استثناء.

وعلى أية حال، لا مندوحة عن الظن بأن كل أسلوب عظيم من شأنه أن يمزج العلو بالمحادثة، أو يدمج الزمان بالأزل، والروح بالمادة والسماء بالأرض، أعني أنه واقعي واستصواري في آن واحد، فكأن اللغة الاحتفالية العذراء تحاول أن تقول ما لا ينقال، بل هي تسعى إلى افتداء عالم ساقط أبد الآبدين. وبذلك، فإن كل أسلوب أهيف أملد ينطوي على سمات أخلاقية، كما يندرج فيه عنصر غرامي مستتر أو نصف مكتوم، وذلك لأن أي أسلوب من هذا القبيل، أي يملك أن يمزج المنطقي والاستصواري في بنية واحدة، هو مجلى من المجالي الكثيرة التي تلبسها الرغبة في التناسم مع الوسيم.

ويلوح لي أن أسلوب دانتي في «الفردوس»، وهو تحفة لطيفة عذراء فاتنة، لا يقل عن كونه جهد افتداء عظيم، فضلاً عن أنه استحضار للكلام نفسه بوصفه رمزاً للحب، أو للحب الذي خسره ذلك الشاعر في صباه. فهو أسلوب يسعك أن تصفه بأنه لغة البكارات الزاغبة التي لا تجيء إلا في بداية مشروع حضاري كبير لم يلتهمه الاكتهال بعد. فما من شيء يسعه أن يكون خارج الزمن سوى الفراغ، أو العدم، وحده.

ولهذا أراني أجنح إلى الزعم بأن أولى مهارات الكاتب الأدبي تتحدد في أنه يعرف كيف يسوس الجملة بحيث تتبدى حية مشرقة سائغة لأنها بزغت من نواة الروح، وليس من شفاه كاتبها، وذلك بعد ما زرق في جوفها من الحرارة والنضارة ما يكفي لجعلها تتوهج وتتألق. نعم، سياسة الجملة هي المبدأ الأول في كل كتابة أدبية ناجحة. فالجملة الحية هي تلك المتدفقة كالسورة الحارة، أو تلك المترنمة بنشوة صافية، حتى لكأنها نفحة غنائية فاغمة منعشة.وههنا يتشكل المعيار بهذا السؤال: هل تتوهج الجملة بحرارة الحياة، أم يفتك بها فتور يحرمها من كل حيوية واخضرار.

وقد لا أجافي الصواب إذا ما زعمت بأن الجملة الجذابة أو الناضجة بفعل الاستصوار الانزياحي مأهولة بلحن يناغم شذراتها بعضها مع بعض، كما أنها تتسم بثروة متنوعة من الكلمات الممغنطة التلقائية والنائية عن نزعة التلمظ أو التفيهق. وفضلاً عن ذلك، ينبغي أن تكون حراكية ومشحونة بطاقة الخيال المتماوج الرحيب المنداح، ولكن دون انفعالات أو تهويم أو انبهام. وحبذا لو كانت معتدلة الطول، وذلك لأن الجملة القصيرة تنم عن ذهن ضيق، ولأن الجملة الطويلة لا تنجو من التعقيد في بعض الأحيان، وهو ما يمكن له أن يحرمها من التلقائية والرواء كليهما.

* * *

لعل الهدف الأول للناقد المعافى أن يكون الالتقاء بنبض الحياة داخل النص الأدبي الحي، حتى لكأنه يبتغي البلوغ إلى مخابئ الأسرار أو دهاليزها التي ينبثق منها روح الوجود الخالد.

فلعل مما هو مقبول تماماً أن الحياة الأصلية، وكل ما هو حي أو حيوي، هما الهدف الأكبر، وربما الوحيد، للإنسان في كل زمان ومكان. وقبل أن ينجز الناقد هذه الغاية الجليلة، فإنه سوف لن يكون قادراً على استصدار حكم القيمة، الذي هو غايته النهائية، والذي يهدف إلى تشييد سد صيني من شأنه أن يفصل بين الأصيل والنغيل. أما الدافع الذي يدفع الناقد ويحركه على هذا النحو الإنساني الشريف النبيل فهو مزيج من الهيام والرغبة في الاستطلاع، أو في تمثل روح الحياة الديمومية، وذلك ابتغاء الشعور بسعادة الاتصال بالمنعش والذوقي، بل بكل ما هو من سلالة البكارة والصفاء.

وهو إذ يبحث عن الفحوى، أو إذ يلتحم بالمناخ (وقراءة المناخ واحد من أعلى واجبات الناقد الفذ)، فإنه يبحث عن درجة الكمال التي يتمتع بها النص. أما كماله، أو مدى اقترابه من كماله الخاص، فهو قيمته بالضبط. فبكماله حصراً ينجز غايته التي تتلخص في السمو والعلو. وهذا يعني أن الكمال الذي يبحث عنه الناقد الأدبي هو الشكل الذي يرسخ في النفس شعوراً بإنسانية الإنسان التي يؤسسها مبدأ فحواه أن الكائن البشري غاية نهائية وليس وسيلة لأية غاية أخرى مهما يك نوعها. وبذلك فإن كل شيء يردنا إلى مناقب الأخلاق التي من دونها لن يكون هنالك أدب أصلي بأي حال من الأحوال.

ولكن، حذار! لا يملك الناقد أن يبلغ إلى كمال النص ومناخه وفحواه إلا بالطاقة الحدسية الحصيفة التي تدخرها أعماقه الشاسعة. فالزكانة هي بيت القصيد في مجمل النقد الأدبي السليم والعميق والنازع إلى الالتحام بالقيمة، أو إلى استبار المضمرات أو المتواريات. نعم، إنها الزكانة الاختراقية الممتزجة بالاستصوار، وليس الطاقة البرهانية التي قد لا تجدي كثيراً، وإن لم يكن الاستغناء عنها أمراً ممكناً في نظر كل حصيف.

ولعل من شأن هذا الإلهام أن يجعل الناقد شاعراً، حتى وإن لم يكتب بيتاً واحداً من الشعر طوال حياته. وبذلك يبرهن الناقد على أنه إنسان كبير قبل أن ينكشف بوصفه واحداً من كبائر العباقرة العارفين أو المفكرين. وكل من هو ليس كبيراً لا يعوَّل عليه إلا قليلاً.

ولهذا أراني اليوم أدعو إلى منهج روحي شفاف من شأنه أن يتوسم كثيراً وأن يتذهن قليلاً، وحين يستبر المضمرات، فإنه لا يعتمد كثيراً على التحليل بل على التفطن في المكنونات الراخمة تحت اللجة، حيث يستقر الفحوى بكامل ثرائه وغزارة زخمه. فربما جاز القول بأن الصمت المستتر هو اللغة التي تتكلمها الأعماق. وفي ظني أن مثل هذا المنهج تتدرج فيه فورة داخلية أو ميل إلى نهضة روحية عالمية. ولكنه لا ينسى أن أهم ما في الأمر، ولاسيما في الرواية والمسرح، هو التوتر والتمور الداخليين وإيقاظ الطاقات الغافية في بواطن الشخصيات، والبلوغ إلى الشوط الأقصى الذي لا يجوز تخطيه خوف السقوط في التكلف الرمادي الذي هو داء الآداب الأول. وثمة خطورة قد تجيء من تراصف التفاصيل، مع أن العبقرية تكمن في جعل القوى كلها تتفاعل وتتلاحم. إن التمور الداخلي، وتفاعل القوى على نحو كيميائي، ثم دفع الأمور إلى أقصى شوط لها، هي الركائز الثلاث للشطر الجيد من مسرحيات شكسبير وروايات دستويفسكي. وفي ظني أن هذه هي الحيوية في الأدب، وأن هذه الفكرة واحدة من أبرز المعايير النقدية لدى التعامل مع الرواية والمسرح بوجه خاص.

أما هدفي من هذا المنهج المتوسم فهو أن يصير النقد الأدبي نفسه ضرباً من ضروب الأدب والفن، وأن يصير هذان الانجازان شيئين مؤنسين في عالم موحش كئيب يتحكم به المال والسلاح، بدلاً من العقل ونبل الروح. نعم، يتوجب على النقد الأدبي أن يصير فناً أكثر من أن يكون فكراً ناشفاً يفتقر إلى كل طراء أو ملمس ناعم، وذلك بحكم كونه سليل الرعش، أو من شيعة الأثير. وفي هذا المذهب ثمة خروج على السائد في عالم النقد الراهن الجانح إلى التليف في بعض الأحيان. ومن نافل القول أن الاختلاف والمغايرة حق لكل امرئ يحترم نفسه.

ولعل من شأن هذا المذهب نفسه أن يفسح في المجال أمام خصوصية الناقد وهويته الذاتية، وكل ما هو شخصي وفردي في بنيته الخاصة. وإذ يدخل الناقد إلى النص بهويته الفريدة، فإنه يدخل بجملة ثقافته، وكذلك بمزاجه، أو بطبيعته النفسية ذات الخلفية التي تخصه وحده. (كل فرد هو كائن فريد، لا يتكرر ولا يستبدل. وكبرى الأكاذيب هي أن الإنسانية جوهرها واحد في كل زمان ومكان) .

وما دام الطبع أو المزاج هو الأساس في العملية النقدية، بل في كل سلوك أو عمل، فإن في الميسور الزعم بأن ناقداً تؤسسه كارثة وطنية، عاشها وتشربها حتى نقي العظام، سوف يختلف كثيراً عن ناقداً آخر ليس له هذا الأساس الصلد نفسه، وإن هذا الناقد المنتسب إلى شعب منكوب، خذلته الدنيا بأسرها، مرشح أكثر من سواه للتنبه إلى أهمية الوجد والوجدان والفقدان والهم والغم والقلق والفاجع والكارث، وكذلك إلى الاغتراب الذي هو شعور بأن كل شيء نافل، بل باطل. وهذا يعني أنه مهموم بهم السلب المتفشي في كل مكان، بل لعله أن يرى العالم برمته وكأنه تجسيد للسلب نفسه. وهو يعايش مشاعر جوانية ويعانيها من جراء التجربة، ولا يتعلمها من الكتب أو من ثرثرة المقاهي الغوغائية التافهة. والأرجح أن مثل هذا الناقد سوف يؤمن بأن التراجيديا هي أرقى أصناف الأدب والابتكار، بل أرقى من جميع أشكال الفلسفة، وذلك لأن الحياة مأساة راسخة لا تحول ولا تزول.

ويلوح لي أن أكبر وظائف البشر هي أن يصنعوا شقاء، بل كوارث، بعضهم لبعض. فالناس يقتلون من حولنا كل يوم، ولكن دون أن يرف لأحد جفن، ويبدو أن الضمير قد تحجر وانتهى الأمر.

* * *

والآن، بعد ما حل البذاء محل الحياء، في عالم دأبه توثين المال وتأليه السلعة، والتكالب على الاستهلاك حتى درجة السعار، بل حتى درجة الترنح، ولاسيما في هذه المجتمعات التي تجهل الحرية، ولا تمارس على الروح الإنساني سوى القهر والقسر، وتسيج كل شيء بالحظر أو التحريم، يمكن للذهن المتحفز اليقظان أن يطرح هذه الأسئلة المنتمية إلى عالم الريب واللايقين. هل ظل في الميسور أن ينتج المجتمع أدباً أو فناً راقياً يملك أن يعرض الماهية بجوانبها كافة وبثراء يتدفق من خلد قصي؟ ثم هل يسع الإنسان أن يستهلك السلع دون أن يستهلك من روحه ما يتناسب طرداً مع كمية البضائع التي يستهلكها من السلع؟ وإذا ما استنزف روح الإنسان، ولو نسبياً، فهل يظل في ميسوره أن ينتج الفنون والآداب الرفيعة السامية وبكثير من الأصالة؟ أليس في المنطقي أن يذهب المرء إلى أن توثين المادة من شأنه أن يشكم فورات الخيال الاستصواري وسورات الفؤاد المحتدم بحنينه وأشواقه، بل أن يخدر الشعور بالوجه المأسوي للتاريخ والحياة؟ ولكن لن يفوتني التنويه بأن ناموس الاستثناء من شأنه أن يفعل فعله في كل زمان ومكان.

لقد أضاف شكسبير فكرة ذات بال إلى حتمية القدر التي رسخها الإغريق في آدابهم، ولاسيما في مسرحية «أوديب» الخالدة. وخلاصة ما جاء به ذلك العملاق في هذا الصدد هو أن القدر ينحاز للأنذال والأنغال، ويجعلهم أسياداً لذوي الأصالة ونبالة الروح. ويبدو أن هذه الفكرة تصدق على الطور الراهن إلى حد بعيد. وفي هذه الحال، فإن هذا العصر نفسه، عصر الانتهاز والوصول باللاجهد، لن ينتج ما هو عظيم بتاتاً، اللهم إلا أن يتم ذلك على ندرة وحسب.

* * *

أما هذه المقالات التسع فقد تخيرتها من بين جميع المقالات التي كتبتها خلال السنوات السبع الأخيرة. وهي محاولات تبتغي إرساء القواعد والأسانيد التي من شأنها أن تكون حوامل لمعيار القيمة حصراً. ففي قناعتي أن الانحطاط هو النتيجة الحتمية والتلقائية لفتور المعايير الحاملة للقيم بشتى أصنافها. وقد حشدتها في كتاب واحد، ليس فقط لأنها جميعاً تخدم غاية واحدة، بل كذلك خوفاً عليها من الضياع في ملحمة الأشياء الماحقة التي لا تكف عن التبديد والتدمير، أو عن إحالة الكائنات إلى هباء ونثار. ولو لم أكن قانعاً بأنها صنف من أصناف النشاط النقدي الجدير بالصيانة والاستبقاء، لما أبهت بها قط. إنها إسهام في حركة النقد الأدبي الذي تتفاقم أزماته وتستفحل يوماً إثر يوم. ويلوح لي أن زماننا هذا هو طور تاريخي تنبثق أزمته من طبعه الخاص، وهو ما يتلخص في الشراهة و"التكالب على جيفة الدنيا"، كما قال الصوفيون. فلكل زمان – مثل كل فرد تماماً – طبع يخصه وحده دون سواه. ولكن، ليس في الأفق المرئي أية إرهاصات من شأنها أن ترهص بأي حل لأية معضلة من معضلاته الكثيرة المستعصية.

ومع ذلك كله، ومع أننا نعيش في عالم شائخ، بل هرم، ويزداد اهتراء كل يوم، وذلك لأنه محكوم بقوى همجية لا عقلانية مسعورة، إذا عربدت فلا كابح لها بتاتاً، فإن علينا أن نصون الأمل ونحتفظ به سليماً معافى في سرائر ذواتنا، ولاسيما الأمل بأن الشاعر سوف ينتصر على التاجر، وبأن العقل المهزوم أمام البربرية منذ أقدم الدهور وحتى يوم الناس هذا، سوف يلحق بها هزيمة ماحقة ذات يوم من أيام المستقبل البعيد. فالأمل هو الأس الأولي الذي تنبجس منه الحياة مخضرة زاهرة، وكل حياة بغير أمل لهي حياة لا تستحق أن تعاش.

أيلول، ٢٠٠٧.

مقال في الأسلوب

ابتداء، حبذا الإشارة إلى أن الدراسات التي خصصتها حركة النقد الحديث في العالم العربي للأسلوب قليله جداً من الناحية الكمية، بل هي طفيفة إلى الحد الذي يثير الشعور بالاستهجان. وأما من الناحية النوعية، فإن تلك الدراسات أقرب إلى الترجمة منها إلى التأليف، إذ قلما يتبدى عليها أنها نتاج لتأمل متأن عميق، أو لتحليل طويل، هدفه استنباط الصلات القائمة بين اللغة والأدب، أو بين الشعور والكلمة الحاملة لمحتواه.

ومن الغريب أن يستتب هذا القصور، مع أن النص الأدبي هو نسيج لغوي سداة ولحمة، بل هو لا يسعه غير أن يكون لغة، وإلا فإنه لن يكون بتاتاً. بالإضافة إلى ذلك، فإن التراث العربي القديم مشهور بشدة اهتمامه باللغة وبالدراسات اللغوية، وذلك بسبب حاجة الإنسان العربي إلى استيعاء القرآن الكريم المحكم الصياغة من الناحية الأسلوبية أو اللغوية. وأحسبني على صواب إذا ما زعمت بأن كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني قد أرسى الأسس الأولية لدراسة الأساليب، وعلى نحو مثير للإعجاب. وعندي أن ذلك الكتاب النفيس هو أعظم نص نقدي من نوعه في العالم القديم كله.

ولكننا اليوم في أمس الحاجة إلى مفكر نقدي فذ قادر على أن يبين لنا متى يكون الأسلوب أصلياً، ومتى يكون زائفاً خلباً وبغير قيمة ولا أهمية، أو أن يكشف عن السمات التي يؤدي حضورها إلى الجودة الأسلوبية مثلما يؤدي غيابها إلى رداءة النص الآتية من فساد الذوق، أو من العجز عن التماهي مع جوهر اللغة. ولقد أكد الجرجاني على أن السكوت عن مزايا النص اللغوية وغير اللغوية هو عجز من الناقد، ليس إلا. وهذا يعني نبش العوامل التي إذا حضرت في لغة النص صار الأسلوب نفيساً، وإذا غابت عنه لم يعد سوى شيء من سقط المتاع.

وأياً كان جوهر الشأن، لا بد من تعريف معياري للأسلوب، أقصد أن يكون التعريف وثيق الصلة بالمزايا والمثالب في آن واحد، أي شديد الارتباط بمفهوم القيمة حصراً. ولهذا أراني أثابر باستمرار على تقديم هذا التعريف: إن الأسلوب هو الحيازة الخاصة لما هو عام، أي اقتراب فردي من اللغة التي هي ملك جماعي مشاع يشمل الناس كلهم. وهذا يعني تماهي الروح مع جوهر اللغة بوصفها نسيج الروح وتعبيره في آن واحد. ويترتب على ذلك أن الأدب العظيم أو المتفرد قلما يكون له وجود ما لم يكن هنالك وجود خاص للغة، أو لطاقاتها التي لا يحوزها أحد إلا بواسطة غريزة سرية خاصة لا يؤتاها إلا من اصطفتهم الأقدار على نحو مستور. وفي الحق أن الأسلوبيين العظام، من أمثال النفري أو ولتر بيتر، هم حفنة صغيرة من الأفراد طوال التاريخ، سواء عندنا أو عند غيرنا من الأمم.

* * *

مما هو معلوم أن الكلمة التي يستعملها الغربيون لتدل على الأسلوب مأخوذة من كلمة لاتينية أخرى معناها القلم. وهذا اشتقاق مناسب للمعنى المقصود، أو إن هناك صنفاً من أصناف القربى بين القلم والأسلوب.

ولكنني أتساءل عن أصل كلمة «الأسلوب» العربية. فهي تبدو للوهلة الأولى كما لو أنها مشتقة من «سلب». وهذا ثلاثي لا يتضمن سوى معنى السلب والنهب والابتزاز عنوة. ولهذا، فإنه لا يتناسب البتة مع الفحوى الذي تتضمنه كلمة «الأسلوب» بما هو كيفية إدارة اللغة، أو نوعية التماهي مع جوهرها الخالد. إذن،

كيف أمكن لهذه اللفظة أن تجيء من فعل السلب؟ ترى، هل للكلمة العربية أصل بابلي، أو أكادي أو سومري؟ هل تحدرت الينا من أصل سرياني؟ أهي من جذر عربي وقد التبس أمرها على الذهن؟ لست أحسب أن في حوزة المكتبة العربية الكثير من الدراسات المتخصصة بالأصول الأولى للألفاظ العربية نفسها. ولهذا، لا يبقى سوى التخمين.

وما دام الشيء بالشيء يذكر، فإن كلمة "الأدب" العربية، وفقاً لما أتوهم وأظن، ذات منشأ سومري. فقد اعتاد السومريون، وهم أهل ثقافة وعلم ومعرفة، أن يطلقوا على المكتبة اسم «إيدبا»، أو ربما «إدبا». وهذه كلمة سومرية مركبة من كلمتين هما «إي» أو «إ» ومعناها البيت، و"دبا" ومعناها الحكمة. فكلمة «إدبا» السومرية تعني بيت الحكمة. وأغلب الظن والتخمين أن هذه الكلمة قد تطورت مع الزمن وغيرت لفظها، كما غيرت معناها في الوقت نفسه، ولكن إلى معنى ليس شديد البعد عن الفحوى الأصلي، فصارت تعني "الأدب"، وما عادت تعني بيت الحكمة، وإنما الحكمة نفسها، وذلك على عادة الألفاظ حين تتحرك عبر الأزمان والأماكن المتباينة. وهذا التغير معروف جداً لفقهاء اللغة المتخصصين. وربما مرت كلمة «إدبا» باللغة الأكادية التي كانت واسعة الانتشار في الألف الثاني قبل الميلاد، ثم انتقلت بعد ذلك إلى اللغة السريانية التي صارت أوسع انتشاراً من الأكادية خلال الألف الأول قبل الميلاد، أو قبل أن تزيحها وتقلصها اليونانية واللاتينية ثم العربية التي انتشرت على حساب الكثير من اللغات لأنها لغة الإسلام.

* * *

والآن أرى لزاماً علي أن أرسخ هذه المزاعم التي هي شديدة الأهمية ووثيقة الصلة بدراسة الأسلوب واكتساب الخبرة بأسراره وصفاته الكبرى:

أولاً : ما من شيء في الفنون والآداب إلا وهو من أجل النفس. ولهذا، صار من واجبات نظرية الأسلوب أن ترسخ معيارها (بل كل معيار نقدي) في تربة النفس حصراً، أي أن تكشف العوامل الوجدانية أو الباطنية التي من شأنها أن تجعل هذا الأسلوب جيداً وذاك رديئاً، أو أن تجعل هذا الأسلوب أجود من ذاك، مع أن الأسلوبين كليهما قد يكونان جيدين على نحو محسوم.

ثانياً : بما أن الكتابة الأدبية منسوجة من اللغة دون سواها، فإنها بالدرجة الأولى أسلوب حتماً. ومن شأن جودته أن تسهم كثيراً في جودة النص الأدبي بوصفه كلية شاملة. وهي لن تفعل ذلك إلا إذا استطاعت أن تختزن دفئاً روحياً منعشاً للأعماق أو رؤى اختراقية ثاقبة من شأنها أن تبلغ إلى أغوار لا يسبرها إلا الملهمون أو الراؤون من ذوي البصائر ذات الأشواط المَرَثونية.

ثالثاً : كل انحطاط يصيب الآداب لا بد له من أن يتجلى ناصعاً في الأساليب الأدبية قبل سواها. ففي الحق أن اللغة هي صورة الإنسانية وقد تخارجت أو تجلت بشكل تجريدي هو من اختصاص التذهن.

رابعاً: كل تغير يصيب الأساليب الأدبية، أعني لغة الآداب جملة، هو نتاج طبيعي، وربما حتمي، لتغير سبق له أن حل ببنية المجتمع. إن انحطاط الحياة العامة أو ارتقاءها هو الشرط الذي يسبق انحطاط الآداب، أو ازدهارها النوعي، ويشرطهما بكل تأكيد. فالآداب والفنون والفلسفات حساسة تجاه الواقع الاجتماعي الذي يعاش بالفعل، بل هي نتاجه التلقائي وإفرازه المباشر دون مراء. ولعل في ميسوري أن أزعم هذا الزعم الذي قد يستهجنه بعض الناس: حين تتضع الأساليب الأدبية والفنية، فإن الدولة نفسها تكون قد اتضعت سلفاً.

خامساً: يتلخص واحد من أبرز المبادئ المعيارية الوثيقة الصلة بحكم القيمة بأن على الأسلوب أن يستجيب لميول النفس وغرائزها الكبرى، كالتراص والتماسك واللدانة واللطف اللغوي والهيف الصوتي، وكالخلابة والخطف والأخذ إلى البعيد، ثم الاتساع والعمق والحركة التي هي سمة شمولية من سمات الحياة، وما إلى ذلك من نزعات مجذرة في بنية الوجدان. وهذا هو ما أعنيه حين أقول بأن علينا أن نغرس المعيار في تربة النفس.

وأياً ما كان واقع الحال، فإن في ميسور المرء أن يعتقد بأن لكل فرد، ولا سيما لكل كاتب أدبي كبير، أسلوبه الخاص الذي تتدرج فيه جميع الصفات الكبرى لشخصيته أو لفرديته. بيد أن هذه الحقيقة – على جلال قدرها – ليست أهم ما في الأمر، وذلك لأن أهم ما في الأمر هو أن لكل عصر تاريخي أسلوبه الكتابي الذي يخصه وحده دون سائر العصور. ومع وجود أسلوب مشترك بين كل جيل من الأجيال الأدبية، فإن هنالك أساليب متباينة بقدر تباين الكتَّاب المنتمين إلى ذلك الجيل نفسه. فمثلاً، يسعك أن تتحدث عن أسلوب أموي عام (وعندي أن أسلوب الشعر العربي قد بلغ أسمى أطواره في العصر الأموي، ولا سيما في عينية القشيري ونونية جرير و"صبا نجد" لابن الطثرية)، ولكنك تملك، في الوقت نفسه، أن تبين الفروق الناصعة بين أسلوب جرير اللدن المتين، وأسلوب الفرزدق الجاسي أو المتراص، وأسلوب ذي الرمة الخشن أحياناً والناعم أحياناً أخرى. فكأنما هنالك تعايشاً بين أسلوبين، أحدهما صلد أو صحراوي، وثانيهما مدمث أو حضري. وقد أسس هذا الأسلوب الناعم الأهيف لأسلوب كل من بشار وأبي نواس وأبي تمام. ولا مراء في أن هذا الأسلوب الثاني متأثر بالقرآن الكريم، أو حصراً بالأسلوب التصويري الغزير الحضور في بعض الآيات الكريمة.

إذن، يكتب كل من ذي الرمة وبشار بأسلوبين متباينين، أحدهما محدث بالنسبة إلى زمانه والثاني متحدّر عن الجاهلية. وكذلك يفعل المعري، كما يقوم بالفعل نفسه كل من المتنبي وابن الفارض. فأحد أسلوبي ابن الفارض ناصع رائق، أو رفيع بسبب تلقائيته ولدانته، وثانيهما معقد معكور وتظهر عليه النزعة اللفظية التي هي أولى مثالب الأساليب حين تجنح صوب التخشب والاتضاع.

* * *

وبودي أن أقول في هذا السياق بأن أسلوب عصرنا الشعري، النازع صوب التجريد الأجرد الناشف، أو صوب الجفاف اللغوي الذي ينتجه ضعف الحساسية وهزال الذائقة، أو يولده قصور في التلقائية والاستجابة السليمة للحياة وظواهرها الكبرى، قد لا يصلح كثيراً لإنتاج أدب خالد عظيم، أو صالح للقراءة بعد مئات السنين. وعلة ذلك أنه يفتقر إلى المزيتين اللتين لا بد منهما معاً لكل لغة أدبية متميزة. أما أولاهما فهي الرشاقة النافية للبلادة، وأما ثانيتهما فهي النصوع أو الإشراق الطارد لكل عكر وانبهام. وبالسمة الأولى تتخلص اللغة من ثقلها وعجزها عن الحراك الحر، أي تتخلص من السماجة والرهل وسوء الحال. وبمثل هذا الفعل تنجو النفس حصراً من تجهمها، أو مما يستتب فيها من ثقل وجلافة وميل إلى التأسن في مستنقع البلادة. وبالسمة الثانية يضاء النص من الداخل ويتحول إلى قوة تحرير نوراني، أو إلى قدرة على تسريح النفس من إسارها وإطلاقها في الفضاء الشاسع الرحيب. وهذا يعني أن المعيار لا يجوز إرساؤه إلا في عقر النفس حصراً.

فلعل مما هو مقبول تماماً أن سمات الأسلوب الحي هي سمات النفس المفعمة بالحيوية. فالنفس تعشق النضارة والإشراق في كل شيء، ولهذا كان لا بد للأسلوب الجيد من أن يولج النضارة والحيوية إلى جوف النفس. ولكن، لا يجوز أن تنطلي الضحالة أو الهشاشة على المرء، فيحسب الشحم في من شحمه ورم، على حد عبارة المتنبي. ولهذا، لا بد من التأكيد على أن الأسلوب الحي البهي هو ذاك الذي يتصف بالمتانة واللدانة في

آن معاً. فالمتانة بغير لدانة لن تكون سوى تصلب أو تشنج، واللدانة بغير متانة ليست إلا غضاضة أو ميوعة يرفضها الذوق السليم، لأنها ممجوجة ولا تليق بالناضجين. ولهذا كان لا بد من اتحاد الضدين في صيغة واحدة، ويبدو أنه ما من إنجاز حي أو جليل إلا إذا التحم نقيضان أو متباينان.

وربما جاز القول بأن تدهور الأسلوب الأدبي في عصرنا الراهن لا علة له قبل تدهور قيمة الإنسان الذي أعلنت الفلسفة الأوربية عن موته منذ نصف قرن، أو زهاء ذلك. إن عصرنا شاحب موحش، وأحياناً مقزز، وهذه حال لا تخفى على الحساسين، وإن أسلوب الكتابة لا يملك إلا أن يكون مثله تماماً، إذ إن العمل صورة العامل، وإن أسلوب كل عصر هو صورة عن ذلك العصر نفسه. وقد لا أبالغ إذا ما زعمت بأن في ميسور الناقد الألمعي الرشيد أن يستنبط الكثير من أحوال المجتمع والسياسة والاقتصاد، إذا ما تأمل الأسلوب السائد في أي زمان أو مكان.

* * *

حبذا أن أتقدم بمثال صغير يرمي إلى تبيان ما فحواه أن لكل عصر أسلوبه الخاص، سواء في الشعر أو في النثر. كما أن لكل مكان أسلوبه الخاص أيضاً. وليكن هذا المثال بيتاً من الشعر لمحي الدين بن عربي:

سألتهم عن مقيل الركب، قيل لنا   مقيلهم حيث فاح الشيح والبان

ابتداءً سوف أعبر عن ارتيابي في أن يتمكن زماننا هذا من إدراك أصالة الحنين الراخم بغزارة وجلال معاً في هذا البيت الشعري البسيط. ومما هو صادق في ذهني أن عنصر الحنين الذي يؤسس الشعر الوجداني الجيد، أو الشطر الحي من الشعر التراثي، هو عامل من أبرز العوامل التي كانت توجه الأسلوب في ذلك الشعر نفسه، إذ قد يجوز الذهاب إلى أن اللغة والخيال معاً يعملان تحت تأثير رعشة وجدانية ما، أو استجابة لعاطفة من العواطف المستتبة في غور النفس.

أما عصرنا الذي يقيم الوزن الأكبر للتجريد والتهويم، وليس للوجدان والعاطفة، ولا سيما رجفة الألم ورعشة المأساة، فإن أسلوبه يتخذ صيغة أخرى، أو نمطاً شديد المباينة والاختلاف. وهذا يعني أن الأسلوب في كل زمان ومكان يوجهه الشعور الوجداني السائد، أو الهم الانفعالي الذي يهم الغالبية العظمى من الناس.

قد لا يصادف المرء عبارة مثل "مقيل الركب" في نص أدبي ينتمي إلى أواخر القرن العشرين، وذلك لأنه لم يعد هنالك ركب ولا مقيل. ويصدق المذهب نفسه على هذه العبارة كذلك: "فاح الشيح والبان" فربما صحّ القول بأن معظم الناس في زمننا الراهن لا يعرفون الشيح ولا البان، بل قد لا يعرفهما على الحقيقة إلا المختصون بعلم البنات، وقليلاً ما هم. فمما هو مؤكد أن الشذرات التعبيرية التي تتلاحم كي تنسج النص الأدبي، إنما يستمدها كل عصر من نسيجه الخاص، أقصد من طبعه أو بيئته، ومن مجمل ظروفه التي تشرطه دون سواه من العصور.

قد لا يفوت الألبَّاء من المهتمين بالأدب العربي أن أسلوب العصر الجاهلي، الجانح صوب اللفظة الخشنة والجملة الصلبة المتينة، هو أسلوب شديد الاختلاف عن أسلوب العصر الأموي النازع نحو صياغة جملة من شأنها أن تستجيب لطراء الحياة في المدن، وهي التي صارت معاقل للشعر في الطور الجديد. وإن أياً من الأسلوبين، الجاهلي والأموي، يختلف كثيراً عن الأسلوب العباسي المبكر الذي أنتجته مدن آخذة بالتخشب أو

بالتليف التدريجي. وهذا أسلوب يجنح صوب العبارة المصقولة التي لا تخلو من تكلف أو اصطناع فقير إلى التلقائية وحرية المبادرة. ولكن التليف، الذي هو التكلف المتطرف، قد تبدى على الأساليب الشعرية والنثرية ابتداءً من القرن الثاني عشر الميلادي أو السادس الهجري. فمما لا يفلت من شبكة الذائقة أن نصف الشعر الذي تركه ابن الفارض المهيب يأكله التحجر أو النقص في الحيوية والفتاء. فلا خلاف على أن الروح الشاب له لغة شابة مفعمة بالحيوية والاخضلال، وذلك على النقيض من الروح الشائخ الذي يلتهمه اليباس والجفاف بالتدريج.

ومما يقبله الكثيرون أن أسلوب الزمن المعاصر مباين لجميع الأساليب القديمة، وذلك لأنه يمنح الأولوية في الشعر لمبدأ الانسياح الحر أو التجريد الأجرد، بدلاً من الاستقامة والانضباط، أو بدلاً من الكثافة الشفافة، مع أن هذه العبارة قد استهلكها عصرنا حتى لم يبق منها سوى هيكلها العظمي. ولهذا، فإن أسلوب عصرنا بعيد كثيراً أو قليلاً عن التلقائية التي لا حياة للنصوص الأدبية إلا بها. أما في مضمار النثر، ولاسيما الرواية الشديدة الحاجة إلى السمة الشعرية، فثمة في الغالب الأعم، أسلوب شبيه بأساليب الصحافة، وهو أسلوب غير أدبي لأنه لا يتمتع بالقدرة الكافية على الإيحاء، أو قل إنه فقير إلى الانزياح، في معظم الأحيان.

ففي هذه الأيام لم يعد الأسلوب الشعري يعتمد كثيراً على لغة الظهيرة الناصعة، أو لغة النسغ والحيوية المزودة بالطراء والينع، بل صار أشبه بالضباب الذي يحجب الرؤية ويرنق العين، حتى بات الشعر الحديث أشبه ببحران جمعي يقول ولكنه لا يفصح. وقد تم ذلك كله بذريعة التقدم والحاجة إلى التجديد هرباً من التأسن، دون أن يخطر ببال الكثيرين ما فحواه أن الجديد قد يكون الاسم الآخر للاتضاع في بعض الأحيان. لقد صارت لغة الشعر عوماً بلا ضوابط ولا كوابح أو معايير، مما أدى إلى انحطاط جديد لعله أن يكون أسوأ من الانحطاط القديم.

وبودي أن أنوه بأن ثمة بين أساليب الشعر الحديث أسلوباً خلباً، يتبدى أحياناً على النمط الخليلي وأحياناً على نمط التفعيلة، ويتمتع بقدرة هائلة على إيهام المتلقي بأنه أسلوب فاتن أو عظيم، مع أنه لا يستحق أن يوصف إلا بكونه صنفاً من أصناف الخلاء الأنيق. فكثيراً ما يجيء ظاهر الشيء مخالفاً لباطنه، وكثيراً ما يستطيع الزائف أن يزور نفسه وأن يوهم الناس بأنه الذهب الإبريز.

* * *

والآن، دعني أعرض لأساليب بعض من مشاهير الكتاب الغربيين، وذلك ابتغاء التعرف على سجاياها، مما قد يمهد السبيل لنظرية في الأسلوب ينتجها المستقبل.

يتميز أسلوب غوته في مسرحية "فاوست" أولاً وقبل كل شيء، بسمة التنوع في الصوغ، أو في النسيج العام للنص، أعني أنه يتنقل بسرعة قصوى من جزئية إلى أخرى، دون أي انتهاك لمبدأ وحدة اللغة أو نسيجها العام. وبهذا التنقل السريع، أو الغزير والكثيف بين الذرات التي تتلاحم لتصوغ الكلية، فإنه يفجر طاقة التخيل المتشوق إلى مسلسل من الصور المترادفة، والتي تستجيب لغريزة التصور المتضور دوماً من أجل صور جديدة منعشة، أو أقله غريزة النزوع صوب الاغتذاء بمنجزات الخيال. وفي هذا إشارة إلى أن الحراك، أو التنوع المتبدل، والغني بالعناصر المتباينة والمترعة بالحيوية، هو سمة من السمات الكبرى للنفس. وربما جاز الزعم بأن الأسلوب القادر على الاستجابة لهذه السمة الداخلية هو إنجاز فني نفيس لا يقوى عليه سوى الأقوياء.

ثم إن من شأن هذا التنوع الغزير في الشذرات التركيبية أو الانسوجات المكونة للنص أن ينعش النفس، وذلك لأنه يوقظ طاقاتها ويحركها على نحو لذيذ. ومن طبع الحراك، أو التجديد المحرّض، أن يجعل النفس في حال من التبدل الفاعل باضطراد، وهو تبدل يملك أن ينفي من داخلها كل سأم أو ركود. إنها الحركة المتحولة أو السيالة التي تصون الشعور من التأسن والاستنقاع، وبذلك فإنها تحفظ الصحة والسواء في أعماق الكون الداخلي الكبير.

ولهذا، يجوز القول بأن لغة غوته هي أسلوب حي مشحون بالطاقات النفسية العظيمة، وذلك لأنه يصدر عن حياة متوقدة أو متوهجة بوهج الظهيرة. أما الغاية النهائية لهذا الأسلوب فهي إنعاش الحياة الباطنية وإحالتها إلى خصوبة، وكذلك إلى أنوار تتألق ولا تخبو بتاتاً، وهي تفعل مثل هذا الفعل بواسطة ما تختزنه اللغة من قدرة على تحريك الداخل جملة، ولاسيما على تحريك الخيال أو قوة الاستصوار النشيطة الخلاقة التي هي الينبوع الأول لكل فن أصيل.

ولا بد لهذا الحراك المرئي، أو هذا التنوع في نسيج اللغة العام، من أن يتغذى بمعجم متنوع حاشد، يكتظ بعدد كبير جداً من الجذور اللغوية. فلا ريب في أن ضيق المعجم الناسج لأي نص أدبي هو مثلبة كبرى، وذلك لأن المعجم المحصور النطاق لا يملك أن يمنح النفس مساحة شاسعة حرة كي تتجول بطلاقة على سطحها المنداح، أو كي تندفع بأشواط مديدة أو مفتوحة الأمداء والأجواء، وذلك على النقيض من المعجم الواسع الذي لا رحابة ولا فسحة من دونه داخل أي نص من النصوص. ولهذا أراني جانحاً إلى الزعم بأن مساحة روحك هي مساحة معجمك نفسها ولما كانت مساحة معجم غوتهٍ شاسعة جداً، فقد منح قارءه مجالاً حراً مفتوحاً على جميع الجهات. ويبدو أن هذه السمة قد أسهمت في جعل الأسلوب مسرفاً في الجودة والمزية، شأنه في ذلك شأن ذوي الفذاذة والقامات الباذخة.

ولا يكتفي أسلوب ذلك الشاعر الألماني بأن يجعل باطن النفس في حراك دائم، وذلك عبر موكب الصور الجزئية المبتكرة، أو المتجددة، والمفعمة بالحيوية أو اليخضور النافي للذبول، بل إن ثمة سمة أخرى خلاصتها أن هذه الصور تأتي من خلد قصي، أو قل من النائيات التي لا يبلغ إليها إلا من يتمتع بخيال تصويري مرثوني أو نازح الشوط. فمما لا يخفى على أحد أن كل ما هو قريب لا يخلب ولا يجذب. فما من قيمة في عالم الفنون كلها إلا لما يأتي من العوالم القصية التي يحتكر مفاتيحها المردة من بني البشر. ولهذا، قد يشعر قارئ غوته، إن كان حياً، بأن اللغة تناديه لتخرجه من ركوده إلى عالم حي فسيح شاسع منداح. وهذا يعني المشاركة بحياة باطنية حميمة وقوية.

ومما هو جدير بالتنويه، أن الحركة نفسها، أو انتقال الإنسان الدائم من برهة إلى أخرى، أو مغادرته لكل برهة مهما تك جميلة، ذاك هو الموضوع المحوري لمسرحية "فاوست" بأسرها. فالذي راهن عليه فاوست خلاصته أنه سوف يصير من مقتنيات الشيطان، إذ ما قال لأية هنيهة عابرة: "آه، تلبثي، أنت جد جميلة." (البيت ١٧٠٠) وهذا يعني أن ثمة صلة باطنية عميقة، أو نصف مكتومة، بين المحتوى الصميمي للنص نفسه وبين تجليه اللغوي أو الأسلوبي، أي بين الشكل والمضمون، كما يقال عادة. ففي المحتوى تتراكم الأزمان، أو الآناء المتلاحقة، كما تتراكم الصور الجزئية أو الشذرات التركيبية المتباينة في بنية الأسلوب أو في نسيجه الكلي.

يقول فاوست للشيطان في بداية الرهان: "أنا إن توقفت عن السعي صرت عبداً." (البيت ١٧١٠) كما أن الشيطان يصف فاوست بقوله: "حباه القدر بروح تندفع دائماً إلى الأمام بلا قيود، وسعيها المسرف في السرعة يتجاوز مسرات الدنيا بأسرها." (الأبيات: ١٨٥٦– ١٨٥٩)

إنها، إذن، وبكل نصوع، مسرحية بطلها الحراك، أو التغير الدائم والصانع للأزمان الملونة أو المتباينة، والذي من خصائصه أن يجعل كل موجود برهة عرضية عابرة، أو ملكاً للزوال أو للاندثار وحده، أي للسكون المستقر إلى الأبد.

* * *

ولئن قارنت أسلوب مسرحية (فاوست) بأسلوب مسرحية (ماكبث) لشكسبير، فقد يحالفك السداد إذا ما أعلنت أن أسلوب الثانية أرقى من أسلوب الأولى بكثير. ففي "ماكبث" بلغ أسلوب شكسبير ذروة قد لا يبذها أسلوبه في أية مسرحية أخرى، مع أن وجدان الفجيعة في هذا النص لا يبلغ إلى مستوى الرعشة المأسوية المبثوثة في "عطيل" أو في "لير". وهذا يعني أن اللغة قد تكون أقوى من محتواها في بعض الأحيان.

وفي ظني أن أسلوب شكسبير أرقى من أسلوب غوته وأمتن، وذلك لأن الثاني لا يخلو من تهويم تنساح معه اللغة على هواها، بل هو لا يخلو من رخاوة، ولو قليلاً، بينما تصير اللغة بين يدي ذلك الانجليزي المهيب شديدة التماسك والتراص، ولكن دون أن تخسر لدانتها وحيويتها وبهاءها المتألق. إنها لغة ذكرية واختراقية تمضي رأساً كالسهم نحو هدفها المنشود. ففي كثير من الأحيان يتمكن شكسبير، بوثبة واحدة، رشيقة ومباغتة من أن يجعل اللامنظور منظوراً، أو المجرد جسداً مرئياً بالعين المجردة، كأن تقول إحدى الشخصيات في مسرحية "ماكبث": "فحيثما كنا، سوف تكمن الخناجر في بسمات البشر". أو كأن يقول هاملت: "سأكلمها خناجر." وهو يعني أمه. وبمثل هذين القولين يتبدى الحقد ناصعاً وقد اتخذ هيئة الخنجر، حتى وإن استتر داخل البسمة أو داخل الكلمة.

فمما لا تخطؤه عين النبيه أن أسلوب شكسبير مرصع بالصور الفنية الناصعة والرشيقة والمصوغة بطريقة باهرة، أو بلاغية، لأنها قادرة على التبليغ. وهي تتمتع بهذه الأصالة لأنها تنطوي على محتوى رصين وعميق، ثم وثيق الصلة بالنسق العام للنص. وبداهة، إن هذه الصور الحية التي هندستها نزعة جمالية سلمية هي عامل أسهم أيما إسهام في مضمار إضفاء المزية على أسلوب شكسبير الناجي من الثقل والرهل معاً. ففي الحق أن لغة ذلك الشاعر كلها رشاقة وحركة ومرونة. وهي نائية عن البلادة والعكر إلى حد لا يخفى على كل من له أدنى خبرة بأسرار الأساليب العظيمة.

ولعل مما هو في الصدق والرشاد أن يقال بأن لغته تقع في برهة الوساطة بين اللغة المنزاحة واللغة الرأسية أو المباشرة. وبهذا، فإنه يختلف كثيراً جداً عن أسلوب غوته في مسرحية "فاوست" حيث تجنح اللغة إلى الانزياح، بل أحياناً إلى الإنسياح والتهويم. وهذا يعني أنها تجمع المتانة واللدانة في بنية واحدة، أو قل ان أسلوبه مثل شجر الساج، جزل وجميل، في آن معاً. ولهذا، يجوز القول بأن أسلوب شكسبير هو أسلوب مسرحي بالفعل، أما أسلوب غوته، في "فاوست"، ولا سيما في الجزء الثاني، فهو أسلوب شعري خيالي لا يخلو من غموض وانسياح، وذلك لأنه نتاج لخيال مفتوح على جميع الجهات.

ومما هو معلوم في الدنيا بأسرها أن أسلوب شكسبير هو واحد من العوامل الكبرى التي جعلته واسع الانتشار في العالم كله. (أضف إلى ذلك قدرته الفذة على رسم الشخصيات التي لا تنسى.) فلغته في الغالب

ناصعة وتتألق فيها الألفاظ مثل حبيبات من نور متجمد. وفي بعض الأحيان تتهشم اللغة تحت ثقل رؤياه وضغطها وشدة اندلاعها. وربما جاز الزعم بأن جودة أسلوبه قد جاءت نتاجاً لقوة المضمون.

* * *

حين نشرت كارولاين سبيرجن، سنة ١٩٣٤، كتابها المنقطع النظير عن "المجاز عند شكسبير" (وهو أجود دراسة أسلوبية قرأتها في حياتي.)، فإنها لم تأبه بهذا السؤال الكبير: لماذا كان أسلوبه عظيماً؟ أو هذا: ما هي المزايا التي توفرت لأسلوب شكسبير فجعلته مثيراً للاعجاب؟ فبسبب انهماكها بمصادر المجازات المبثوثة في النصوص، لم تفطن للكيفية التي يعمل بها خيال ذلك الشاعر، أعني المبدأ الذي ينبجس منه المجاز، أو الخيال التصويري، وهو الذي يتخلص بتجسيد المجرد وجعله شيئاً من أجل الحواس، ولا سيما من أجل العين والبصر الذي هو ينبوع البصيرة. وهذا ما أسميه باسم الاستحضار. فإذا ما أضفت إلى ذلك أن شكسبير قد وظف أوسع معجم ممكن التوظيف، عرفت لماذا كان أسلوبه واحداً من أجود الأساليب التي أنتجها الشعر طوال التاريخ.

أما سبيرجن فقد كان همها الأول أن تستقرئ شخصية الرجل، أو نزعاته وصفاته الكبرى، وأن تستخلص بعض المعلومات عن حياته، وذلك من أسلوبه نفسه. وهذا فعل فذ وغير مسبوق. ولكن، أليس من الأهمية بمكانة عالية أن تبين الدراسات عوامل المزية أو العبقرية حتى في الأسلوب. وهذا شأن وثيق الصلة بسؤال القيمة طبعاً. وعندي أن حكم القيمة الناضج هو أعلى وظائف الناقد الأدبي الخبير.

* * *

وإذا ما حاولت أن تقارن أسلوب "الفردوس" أو الجزء الثالث من الكوميديا الإلهية لدانتي، بأسلوب "ماكبث" أو بأسلوب "فاوست"، ألفيت بوناً شاسعاً يفصل العمل الأول عن أي عمل أدبي آخر، سواء من حيث الأسلوب، أو من أية جهة شئت. ولا بد للحساس من أن يلاحظ ما فحواه أن "الفردوس" كله قصيدة أمومية حانية أو مترعة بالحنان، ولهذا فإن لغتها الرؤوم، أو لغة الطراء من شأنها أن تحتقب الحياة بحضورها الحيوي الغزير، أعني الحياة الوجدانية حصراً، أو حياة الحب الذي هو نبع لكل تعاطف حنون.

ولهذا، أراني ميالاً إلى الظن بأن البشرية لم تنتج كتاباً أدبياً أنفس وأمتع وأقدر على الجذب والخلب من "فردوس" دانتي، وهو الذي أراه – على النقيض مما هو شائع – أهم من "الجحيم" بكثير. فلئن كان هذا الأخير كتاب الضياع أو خسران الماهية في وضع أسوأ من العدم، فإن "الفردوس" هو الكتاب الذي يلاقي فيه الإنسان نفسه ويستردها من ضياعها وغربتها وامحاقها في عالم الصراع واللهاث والتكالب على حيازة القوة والسلطة والمال. وفي زعمي أنني لا أعرف قصيدة تستحضر الألطاف كما تستحضرها هذه القصيدة النادرة الخالدة.

وبما أن دانتي في "الفردوس" هو دوماً في عروج صوفي، أو في ارتقاء دائم، فقد جاءت اللغة سامية، بل طافرة إلى الأوج الذي ما بعده أوج بتاتاً، حتى لكأنها تنفيذ لهذا البيت الذي جاء في النشيد الثالث والعشرين: "ينبغي أن تعمد القصيدة المقدسة إلى الوثوب، كمن يجد الطريق أمامه محفوراً." وبما أن المكان الذي يصفه هذا الجزء الثالث من "الكوميديا الإلهية" هو الجنة، فقد كثرت فيه المفردات الدالة على النبات بوجه عام، والزهور بوجه خاص، والوردة على نحو أخص (للوردة عند الصوفيين مكانة جلى)، وكذلك المفردات التي تعني النور واليخضور و"الربيع الأبدي" والماء، ولا سيما النهر والجدول والينبوع، بل حتى السفينة حاضرة بشكل لافت للانتباه. وهذه كلها من الكلمات التي تشير إلى اللطف، أو إلى هيف الطبيعة وقوامها الأملد. إنها لغة بكارة

أوروبا التي لم يكن الزمن قد افتضها بعد. فأسلوب "الفردوس" محتشد مخضل ومأهول بنازع الإيراق والازهرار. ولهذا، فإنه لغة مؤنسة في عالم موحش كئيب وصفه "الجحيم" فأجاد الوصف، وذلك لأنها من سلالة الرعش أو من شيعة الأثير، حتى لكأنها سمفونيا أو أغنية أو رفية خالدة.

ولقد تضافر الشكل والتصوير والأسلوب على تقديم وصف لعيد أو لعرس يجري هنالك في الأعلى، أو بمنأى عن الأرض، حيث لا وجود لغير الصراع البائس المرير. ولكنه عيد لن يعيشه سوى أهل الهيف الروحي والدماثة الجوانية وحدهم. "فالفردوس" محاولة جلى بذلتها العبقرية الايطالية النادرة لكي تخلق فردوساً في اللغة أو في الخيال، بل لكي تحيل اللغة نفسها إلى فردوس خلاب. ولعل في الميسور أن يضاف ما فحواه أن ثمة في تلك القصيدة الكثير مما يؤشر إلى البدايات الغضيرة اللدنة الحية: الطفولة، البزوغ، العش، الحملان، العرائس، الينابيع، وسوى ذلك مما يدخل في هذا الفصيل الأغيد النشوان. وفي هذا برهان على أن بكارة روح أوروبا، التي كانت لا تزال في بداية مشروعها الحضاري، هي التي أنجبت تلك القصيدة الفاتنة الهيفاء.

وبما أن "الفردوس" قصيدة رؤيا وبصر واستبصار ومشاهدة وحنين إلى الأمل اليانع، إلى بياترس أو المرأة الكاملة التي صارت المثال نفسه، وكذلك إلى الحقيقي والنوراني، بل إلى جميع أسانيد الروح والحياة الهانئة، فقد جاءت اللغة ملساء كالرخام، وناعمة كالقطيفة، مما زودها بقدرة استثنائية على اجتذاب جميع الأرواح السليمة المعافاة، إذ لا يتنكر للحب إلا المريض.

ولقد أبدت اهتماماً خاصاً بالجواهر، وذلك لأن الجواهر رموز لكل ما هو شفاف، أو متألق ومتوهج، بل لما يقبل أن ينم عما وراءه من مستورات أو مكنونات. إنها رموز للاستبصار والاستشفاف ورؤية ما لا يحضر على نحو فوري أو مباشر. وهذا شأن وثيق الصلة بما جاء في الأنشودة السابعة والعشرين: "وبدا لي أن ما رأيته هو بسمة الكون، إذ إن ما أسكرني كان قد سرى إلي من خلال سمعي وإبصاري." إنها النشوة التي تزودك بها الكلمة والرؤية بوصفهما حاملين كبيرين من حوامل الماهية.

ومما لن يفلت من شبكة الذهن الأريب أن مطالع الأناشيد في "الفردوس" كثيراً ما تكون أجود المواضع التي تتوهج فيها اللغة وتتألق حتى تصير الفتون نفسه وقد حضر أمام السمع والبصر. فعلى النقيض مما يشاع أحياناً، تجد الذائقة غذاءها الشديد الوفرة في لغة هذه القصيدة الفاتنة، ولهذا فإنني حين أقرأ "الفردوس"، أجد نفسي مكنوفاً بالألطاف الحسنى، أو بكل ما هو من سلالة الجمال أو من شيعة المسرة.

ولعل في الميسور أن يقال بأن "الفردوس" ملحمة وجدانية لها بطلان إيجابيان هما النور والحب معاً. "ورأيت وجوهاً توحي بالمحبة." (الأنشودة الحادية والثلاثون) وربما جاز الزعم بأن الأسلوب قد جاء موافقاً لهاتين الصورتين أو الرعشتين الجوانيتين. وعندي أن الوجدان، أو البنيان المزاجي أو الانفعالي يأتي أولاً، ويشكل الينبوع الأكبر لكل ما هو أدبي أو فني. وأما الخيال، أو الاستصوار، فيتجه وفقاً لأغراض العاطفة أو المزاج أو الحساسية.

فبسبب شدة حضور النور وصوره المتباينة في هذا الموضوع، كثرت كلمة "البهاء" و"الوضاءة" و"التألق" و"التلألؤ" التي هي السمات الأولى للنور. إنه أسلوب الكمال الذي عبر عنه دانتي بصور الدوائر والدوران. وهو، في الوقت نفسه، أسلوب اللطف المتناغم مع صور النساء اليانعات اللائي عرضهن الشاعر في القصيدة منذ أوائلها وحتى خواتيمها فجئن بمثابة رموز للصفاء والحب والطهر والنجاة من الجسمية، بل جئن استحضاراً

للروحانية بكامل جلالها ونقائها: إنهن رموز للعاليات، أو لما يتعذر بلوغه أيما تعذر، وذلك لأنهن أرواح خلقت للنعيم، أو اتخذت لنفسها عشاً من أنوارها الخاصة.

ولقد صارت بياترس (الشبيهة بالهي المطلقة في تائية ابن الفارض) كل شيء في فردوس دانتي. فهي ليست عشيقة وحسب، ولا أماً أو أختاً وكفى، ولا هي مرشدة تقود إلى الكمال، أو إلى الله في الأعالي فقط، بل هي أولاً رمز للحقيقة الكلية أو النهائية التي يعرج إليها دانتي، فيلتقي بها في الأنشودة الأخيرة، أنشودة الحب الذي جعله الاسم الآخر للكمال والغاية النهائية لوجود الروح. "وفي أعماقي، رأيت الأوراق التي تناثرت في أرجاء العالم، تتجمع برباط المحبة في كتاب واحد."

وبما أن دانتي أراد أن يقدم صورة عرس أو عيد، أو ما ينتج شعوراً بالسعادة في داخل النفس، فقد كثرت في "الفردوس" ألفاظ البسمة والضحكة والرقة والمحبة، وكل ما هو وثيق الصلة بالمدمث الأهيف من الأشياء. ولعل في ميسورك أن تصف شاعر "الفردوس" بأنه الرجل البسام. فمما هو ناصع أن دانتي الذي يكابد المنفى والاغتراب قد بحث بشوق لاعج عن برهة سعادة لا وجود لها إلا في عقر اللغة وحسب. لقد كانت اللغة منفاه الحقيقي.

ولا غلو إذا ما زعمت بأن "الفردوس" قصيدة من أجل العين، وبأن الخيال البصري واللغة العينية الملونة أيما تلوين هي الأكثر حضوراً في معظم أشطارها. ومما هو ملحوظ أن العين نفسها لها صورة مبثوثة في هذا الكتاب اللطيف الأنيس. وقد يجوز الظن بأن كلمة "العين" هي الكلمة الأكثر تواتراً في "فردوس" دانتي. وهذا يعني أن الأسلوب تهيمن عليه لغة بصرية بالدرجة. وبهذا فإنه يصير من أجل الباطن، كما يصير وثيق الصلة باللغة الصوفية الطافرة من الأسفل إلى الأعلى. فالرؤيا أمر عزيز على أفئدة الصوفيين. وهم لا يجدون سعادتهم إلا فيها.

ويلوح لي أن عشاق الجمال عيانيون أو مهتمون كثيراً بالعين والمشاهدة والصورة ذات المحتوى النفيس. ولهذا، فإن دانتي كثيراً ما ينظر إلى عيني بياترس التي جعل منها رمزاً للكمال والمثال. وبمواظبته على النظر إلى هاتين العينين اللتين تحدقان كثيراً بالدوائر السماوية، فقد تحول من مقام البشرية إلى ماهية الحقيقة الكلية المستتبة فوق سنام الأوج. ولهذا، قال الشاعر في النشيد العاشر: "كانت بياترس هي التي قادتني من الحسن إلى الأحسن."

ولعل في السداد أن يقال بأن هيمنة العين والبصر والرؤيا على هذه القصيدة الجليلة هو ما جعل الأسلوب شديد الاعتماد على اللغة البصرية أكثر من أي صنف آخر من أصناف المعجم اللغوي. ففي الأنشودة السادسة والعشرين يفقد دانتي بصره لشدة ضغط الصور على مقلة العين، فما كان من مرشدته الروحية، أو شيخته الصوفية، إلا أن أعادته إليه بالأشعة المنبثقة من عينيها المتألقتين. وبذلك فإن الأسلوب يكتسب قوته من استجابته لنزعات باطنية لا شعورية صامتة ومستتبة في أعماق النفس الكتيمة، وذلك بفضل ما يذخره من صور مغذية للروح. فاللغة البصرية تعني أن الخيال ناشط على نحو مبدع خلاق. فالخيال مختص بإنتاج الصور ذات الصلة بالبصر والبصيرة في آن واحد.

ولئن ثبت أن اللون الأحمر هو اللون الأكثر تواتراً في "الفردوس"، فإن في ذلك إيماءً خفياً إلى أن الشاعر قد ظل يحتفظ بالكثير من طفولته حتى آخر حياته. فمما هو معلوم أو مقبول أن اللون الأحمر هو اللون الأثير لدى الأطفال، أو لعله أن يكون الأكثر قدرة على اجتذاب عيونهم. وعندي أنه لن يفهم دانتي حق الفهم إلا من احتفظ بشيء من طفولته في إبان نضجه. وللمرء أن يلاحظ ما فحواه أن كلمة "الطفل" كثيرة التواتر في

"الفردوس". وهذه ظاهرة ليست بغير دلالة على مستوى الجوهر. فلعل في الميسور الزعم بأن مدار "الفردوس" كله على الطفولة المبتهجة بوجودها، أو بعلاقتها بالأمومة الحادبة الحانية. كما قد يجوز الذهاب إلى أن بطل الكوميديا بأسرها هو الطفل الراخم في أعماقنا طوال الحياة، والذي إذا أمحى من صميم النفس صارت الحياة اعتلافاً بالتبن والزؤان. وهذا ما يلمع إليه الأسلوب دون أن يكشفه المضمون على نحو جهري صريح. فمما قد يكون في السداد أن تحليل الأسلوب بزكانة وفطانة من شأنه أن يفتح لبصيرة القارئ باب الباطن على مصراعيه.

ومع أنني جازم بأن الكوميديا جملة مثأثرة بمعراج الرسول ﷺ، وكذلك برسالة الغفران، وبالتراث الصوفي الإسلامي، بل بمصادر كثيرة أخرى من العالم العربي، ولا سيما القرآن الكريم، فإنني أعتقد بأن هذا كله لا يشينها بتاتاً، وذلك لأنها إنجاز مبتكر ومتفرد تمام التفرد، أبدعته سجية ربتها المحبة وأفعمها ظمأ إلى الحقيقة يند عن كل ارتواء: فمن عناصر قديمة، تمكن دانتي الخلاق أن يشيد بنية جديدة تمام الجدة. إن ذلك الشاعر الجليل برهة عظيمة في العبقرية الإيطالية التي أنجبت مايكل أنجلو وسواه من العباقرة الذين يندر أن تجد لهم أنداداً في الآفاق الأخرى.

* * *

لا أدري ما إذا كان يجوز للمرء أن يقارن أسلوب "الفردوس المفقود" لملتن بالأسلوب في فردوس دانتي الخلاب. فالأسلوب في هذا العمل الأدبي الرابع يتبدى عليه التكلف أو الاصطناع الذي يحل بالأساليب عندما تجنح نحو التليف أو صوب الانحطاط. فهو لا يتمتع كثيراً بطراء اللغة الفردوسية التي أنتجها شاعر إيطاليا الأكبر، كما أنه لا يتمتع برشاقة أسلوب شكسبير ومتانته وقوة حضوره الشديد التنوع. وهو بعيد قليلاً أو كثيراً عن السمة التخييلية التي يتمتع بها أسلوب "فاوست" المتميز بقدرته على الإيماء والايحاء. فلا يخفى على اللبيب أن ملتن لا يتمتع بالطاقة الغرامية التي يتمتع بها دانتي، والتي قلما يتوفر مثلها لسواه من الناس. (إن دانتي عاشق كبير، كابن الفارض سواء بسواء.) وفي الحق أن ملتن، مثل شاعر إيطاليا، قد شاهد الاختلاف والصراع والتضاد، ولكنه لم يدرك الحب بوصفه الرعشة التي تستتب في سواء النفس. وبدلاً من هذا العنصر الروحي اللطيف، فإن نزوعاً مادياً أو جسدياً يتبدى ناصعاً في الكثير من شعره. وهو يفتقر إلى حكمة غوته وخبرته بالحياة، والأهم من ذلك أنه يفتقر إلى الرعش المأسوي الذي لا يفتقر إليه شكسبير، صاحب أعمق رؤية للشر في تاريخ الآداب الأوربية. ولهذا كله قصر أسلوبه عن أساليب الشعراء الثلاثة السالفين، ولا سيما أسلوب دانتي ذي الروح الأهيف الأنيس. ويلوح لي أن أسلوبه لا يخلو من تجهم، أو يباس أحياناً، مع أنه كثيراً ما يتوهج بالحيوية والرواء في "الفردوس المفقود" نفسه. إنه ملتن الذي انتمى إلى ثورة كرمول المهزومة، إذ في ظلال الهزيمة كتب ذلك العمل الذي يضمر طوراً تاريخياً مفقوداً. وبما أن موضوع ذلك الكتاب مستمد من مصدر كئيب، بل خشن وسميك، فقد جاء الأسلوب غير خلو من غلاظة وسماجة حين يقرأ بلغته الانجليزية، إذ إن من شأن الترجمة أن تهذب وتدمث. فمما هو متعذر أن ينفك الأسلوب عن المحتوى، ولا سيما عن الطاقات النفسية التأسيسية، أو المزاجية، التي تنبجس منها اللغة ومضمونها في آن واحد.

* * *

لعل دراسة الأساليب المختلفة والدراية بتباين الخصائص القارة في كل منها، وكيفية نشوئه وتطوره، والعوامل التاريخية التي أدت إلى تشكيله، ثم معرفة صلاته بروح عصره، أو بالصفات الكبرى لذلك العصر، وكذلك مقارنته بسواه من الأساليب ابتغاء معرفة الأجود أو الأكثر قدرة على الاجتذاب، ثم شرح المزايا الفنية

والنفسية التي تملك أن تصنع جودة الأسلوب – لعل مثل تلك الدراسة أن تكون بين أشق التحديات التي تواجهها حركة النقد الأدبي في البلدان العربية خلال الطور الراهن من أطوارها التاريخية.

فمن الأولويات الملقاة على مسؤولية هذه الحركة أن تبين الأسباب التي جعلت أدب عصرنا سريع التبخر من الذاكرة، أو شديد الرضوخ لقوة النسيان والإغفال التدميريتين. أهو عصر الحركة والسرعة الذي يعمر الخارج ويدمر الداخل، أو الذي لا يطهو أشياءه على نار لينة فتجيء بمثابة برهة وسطى بين النيء والنضيج. وكيف انعكست الضحالة الناجمة عن إغفال العمق والنضج على الأسلوب فأرغمته على أن يكون أدنى من المستوى المنشود في الغالب الأعم.

ثم هل يجوز الظن بأن سبب هذا الخوَر المتهافت الناتج عن أوهان في الشخصية خلقها التاريخ، هو أن عصرنا الذاوي قد أحل التجريد محل الوجدان الحميم، أو الذهن الفاتر محل الفؤاد الدافئ الحنون؟ هل هو تفشي المادية والنزعات الذهنية والمنطقية، وكذلك عبادة المال والبضاعة والإيمان بمامون، إله الثراء؟

وربما كان واضحاً للجميع أن المؤسسات الثقافية والتعليمية لم تنضج بعد إلى الحد الذي يمكنها من النهوض بعبء الدراسة الأسلوبية الذكية المبدعة، أو بهذه المهمة العسيرة التي لا يقوى عليها سوى نفر يسير من ذوي الخبرة والمران، وذلك لأن الغوص في لجج الأساليب، أو في بحر اللغة الحية، يحتاج إلى ألمعية ثاقبة، بل إلى عبقرية ذات طبيعة حدسية عارفة، أي إلى نضج في الشخصية قد لا تنتجه شروطنا القائمة بالفعل. ويبدو لي أنه لا بد من انتظار طويل جداً، وربما ممل، وذلك ريثما تنضج الأشياء. فما من شيء يملك أن يكون له وجود خارج الزمن سوى الفراغ وحده.

* * *

ماهية الشعر العظيم

ابتداءً، لا بد لي من التأكيد على أنه ليست هنالك حدود يمكن للناقد أن يرسمها سلفاً ليقول بأن كل شعر متميز لا يتيسر له إلا أن ينحصر داخل هذه الرقعة وحدها، أما كل ما يقع خارجها من شعر فهو شيء برسم الإهمال والإغفال، إذ ليس ثمة أي معيار مطلق من شأنه أن يسعفنا في أي نقد للشعر دون أن نبذل من الجهد إلا القليل. وحتى القيمة نفسها لا تتأبى على أن تخضع للنسبية هي الأُخرى. وفي زعمي أن القيمة هي تلك القوة التي من طبعها أن تعزز الروح البشري. أما موقعها فهو برهة التقاء المحايثة والعلو.

وقبل الابتعاد كثيراً عن البداية أود أن أُحدد الشعر العظيم بأنه ذاك الذي يبلغ إلى سويداء الفؤاد. ولئن لم يفعل ذلك، فإنه لن يزيد عن كونه لغواً سوف تلغيه الأيام، حتى وإن نال الكثير من الاستحسان والتصفيق. وهو لن يبلغ إلى ذلك المبلغ إلا بفضل ما يدخره في جوف بنيته من حيوية وخصوبة وحرارة، إذ إن هذه القوى هي التي تصوغ لباب الشعر الجيد، أو تؤلف معظم شأنه، لأنها للقصيدة كاليخضور للنبتة، أو كالدم للجسم الحي. وهو لن يحتقب هذه القوى الصانعة للمزية إلا إذا انبثق من أُسّ الذات، أو من صميمها حصراً.

وهذا يعني أن الشعر العظيم هو ذاك الذي يوجهك إلى داخلك، أو يحيلك على روحك بالضبط. فما من شيء يسعه أن يكون عظيماً إلا إذا أسهم في بناء صرحك الداخلي، أو في تعزيزه وتطويره، أي إلا إذا استطاع أن يوقظك على إنسانيتك، أو على ماهيتك المتعالية.

أما أهم ما في أمره فهو أن كل قصيدة عظيمة هي فعل افتداء لعالم يتزنخ ويتفسّخ باستمرار، وأقل ما في أمرها أنها تعويض عن سعادة غائبة لا تنال ولا تطال، أو لعلها أن تكون تعويضاً لخسران ألم بالشاعر نفسه. فمثلاً خسر ابن زيدون ولادة، ولكنه ربح تلك القصيدة النونية التي ليس في مقدور أية حضارة أن تنتج قصيدة تضاهيها أو تدانيها، ناهيك بأن تبذها، إلا خلال قرن كامل، بل ربما اكثر.. ففي قناعتي أن اللغة العربية، منذ عصر ابن زيدون وحتى عصرنا، لم تنتج سوى قصيدتين يجوز النظر إلى كل منهما بوصفها نداً لنونية شاعر الأندلس الأكبر، وهما تائية ابن الفارض، درة الشعر الصوفي، وموشحة ابن الخطيب التي مطلعها "جادك الغيث..." ومما هو جدير بالتنويه في هذا المقام أن بترارك، الشاعر الإيطالي الذي ورث دانتي، قد خسر امرأة هو أيضاً. إنها لورا التي عوّض عن خسارته لها بشعر غزلي قلما عرفت أوروبا غزلاً أدبياً أجود منه أو أصدق.

ولعل مناخ القصيدة العظيمة أن يكون جوهرها أو فحواها أو لباب شأنها. فهي لا تملك أن تحقق غايتها إلا بواسطة هذا المناخ المنعش الجميل. أما هدفها الختامي فهو تنمية العنصر الإنساني في الإنسان، أو صقل النفس ابتغاء الإسهام في تخليصها من همجيتها ومساعدتها على البلوغ إلى برهة الكمال التي هي – في نظر الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي – الغاية النهائية لوجود الإنسان.

ولا غلو في الذهاب إلى أن الكمال هو أن تجاور الله سبحانه وتعالى. وهذا يستتلي أن يكون السمو، الذي أراه الاسم الآخر للكمال، هو المقولة الختامية للأدب ونقد الأدب في آن معاً. وما دام الأمر كذلك، فإن للشعر وظيفة تربوية، وليست وظيفة تعليمية، إلا إذا اعتددنا التربية والتعليم اسمين لمسمىً واحد.

ولئن كان كمال الإنسان هو الغاية النهائية للشعر العظيم، بل للفنون والآداب جملةً، فإن كمال النص نفسه هو ما يسعى الناقد الأدبي وراءه حين يدرس أية قصيدة جيدة. ولكنه حين يبحث عن الكمال في المكتوب،

فإنه ينقب عن الكمال في سريرته الخاصة. ولعل انهماك المرء في المنجزات الأدبية والفنية أن يكون الهدف منه استقلاب النفس حصراً، إذ ربما كان من شأنه أن ينقلها من الخساسة إلى النفاسة، أو من النقص إلى الكمال.

وقد يصح القول بأن أولى علائم النص الشعري العظيم أنه يتبدى وكأنه ينتسب إلى حاضر أبدي لا يريم، وذلك لشدة انتسابه إلى مملكة الحقيقة التي هي مملكة الديمومة عينها، أو مملكة اللباب على وجه الدقة. ولعل من علائمه كذلك أنه يحقق للمرء سعادة الاتصال بالمنعش والطازج، أو بكل ما هو من سلالة البكارة الهيفاء. ولعل هذا الشعور التجديدي أن يكون قد تأدى من السمة الأسطورية للشعر، إذ يبدو أن النبض الشعري قد شطأ من مناخ الأُسطورة، بل شطأ من قلبها السري.

فربما جاز الزعم بأن شطراً كبيراً من الشعر العظيم يشارك الأُسطورة استسرارها، بل تأتيه عظمته من هذه المشاركة حصراً. كما أن بعض سمات الحلم والموسيقى والرعش الصوفي تلوح ناصعة على نسيجه اللغوي تمام النصوع. وفي الحق أن روح الموسيقى هي الأُس الصوتي للغة الشعر، ولا مبالغة في القول بأن الشعر لا يقل عن كونه وحدة اللغة والموسيقى، الأمر الذي يعني أن الشعر لا يكون غير موزون بتاتاً، وذلك لأن النغم نفسه يملك أن يسهم في نقل المعنى أيما إسهام، أو في التأثير على روح المتلقي، ولكن شريطة أن يُجاد توظيفه. وفي ميسور الشاعر أن يحيل اللغة إلى لحن منسوج من العذوبة، وذلك من خلال الإيقاع الداخلي الجليل. ولعل الموشحات أن تكون أفضل مثال على هذه البرهة العظيمة. ويبدو أن سر المزية في ملحمة (الإنياده) لفرجيل هو إيقاعها السلس الفتان. ولهذا، فإنها تفقد الكثير من رونقها حين تنقل إلى أية لغة أُخرى، ولا سيما حين تترجم نثراً لا شعراً. وعند ذاك، فإنني لا أراها إلا نصاً مملاً، ولا سيما بعد استثناء النشيد الرابع المخصص لأليسار.

* * *

بيد أن ما يحتاج إلى تأكيد استثنائي هو أن الشعر الجيد، إذا كان ذا أسلوب رفيع، تكفيه سمة واحدة من تلك السمات التي تخص الوجدان، أو تنتسب إلى عقر النفس، بل إلى صميمها، كأن تكون هنالك لهفة حارة، أو لوعة صادقة، أو توتر، أو قلق، أو ألم أصلي من شأنه أن يلزم المتلقي بالتعاطف معه أو مع صاحبه. ففي الحق أن الاغتراب والقلق في شخصية المتنبي، مثلاً، هما الصانعان الأولان للمزية في الشطر الجيد من شعره. ويصدق المذهب نفسه على شخصية المعري الذي هو أكثر مكابدة للاغتراب من أبي الطيب، وكذلك أكثر حساسية أيضاً.

لست أعرف شاعراً له من الحساسية ما للمعري في تراث اللغة العربية بأسره؛ بل قل إنه واحد من أعظم المغتربين في جميع الثقافات التي عرفتها الأرض، حتى لكأن الجحيم لا وجود له خارج روح هذا الرجل النبيل الجليل. ومن الواضح أن قصائده تنتسب إلى ذلك الصنف الذي قلما يبذّه أي صنف شعري آخر. ولا ريب في أن رعشة الاغتراب هي القوة التي شحن بها أبو العلاء شعره فصار عظيماً خالداً تتوارثه الأجيال واحداً إثر الآخر. ولكن حساسية المعري تجاه الوجود هي نتاج روح أصيلة نبيلة، مع أن موقفه من الحياة هو موقف الرافض المشمئز المضاد، مما قد يوهم بأنها نتاج لمرض أسود تمجّه الذائقة. ولكنه في الحقيقة نتاج لتفرد باذخ عظيم. ويبدو أن الاشمئزاز هو ضريبة الحساسية تدفعها بآلية حتمية لازبة.

وربما كان الشاعر الإيطالي الكبير جياكومو ليوباردي أشبه الشعراء الغربيين بأبي العلاء، إذ هو لا يرى في الوجود شيئاً سوى البؤس الأبدي الذي لا ينتج في روح العاقل إلا الشعور باليأس الشامل. ولقد أكد دي سانكتيس، الناقد الإيطالي الكبير، أن ليوباردي ملاك هبط من الجنة، وذلك لبراءة روحه ورقتها وميلها إلى

المحبة والعطف. كما وصفه بأنه لحن قلق وحزين، ولكنه عذب إلى أقصى حدود العذوبة. وبفضل هذه المزية الأخيرة يجوز القول بأن ليوباردي هو التشاؤم الغنائي الذي يملك أن يجتذب المرء لأنه إنساني ونبيل. وهذا يعني أن الشعر العظيم لا بد له من سمة وجدانية تنتشر في مجمل نسيجه،أو تغلغل في بنيته بأسرها، وذلك ابتغاء إضفاء المزية عليه وتزويده بالطاقة الذاتية التي من شأنها أن ترفع قيمته أو تعززها.

* * *

ولكن من الإجحاف، بل من الافتئات على الحقيقة، أن يزعم المرء بأن الشعر العظيم كله تصنعه سمة واحدة بعينيها، كأن يقال، مثلاً، إن ما يزوده بالعظمة هو التوتر، أو التشاؤم الغنائي، أو الأسلوب الأهيف الأملد، أو الحنين إلى الشباب، أو تحسس التصرم والزوال، إلى آخر ما هنالك من عناصر ينبوعية أو بنائية. ففي الحق أن السمات الصانعة للمزية في الشعر العظيم لا تحصى ولا تعد بسبب كثرتها. وحسب القصيدة أن تحضر فيها سمة واحدة من تلك السمات الكثيرة حضوراً أصلياً كي تؤهل نفسها للولوج إلى مملكة الجودة والامتياز.

لئن قارنت قصيدة المتنبي التي مطلعها:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً وحسـب المنايـا أن يكـنّ أمانيـا

مع قصيدة المعري التي مطلعها:

غيـر مجـد فـي ملتـي واعتقـادي نـــوح بـــاك ولا تـــرنم شـــادي

فإنك سوف تجد أن القصيدتين عظيمتين، ولكن عامل المزية في هذه مختلف عن عامل المزية في تلك. فالأولى يؤسسها حزن شفاف، بل مأنوس، يؤازره لحن داخلي شديد القدرة على الإسهام في نقل الشعور إلى المتلقي. وفضلاً عن ذلك، فإن الأسلوب شديد المتانة والرصانة، ولكنه ناج من الوعورة والكدورة والألفاظ الخشنة القاسية.

أما الثانية فهي منسوجة من ذلك التشاؤم الذي لا يتساهل ولا يستبقي أيما أمل، بل يدفع الحضور الإنساني إلى دائرة الغياب، أو حتى إلى جوف العدم نفسه. ولكن رغبة تلك القصيدة في الولاء للحقيقة هي سر مزّيتها الأولى. ومع أن هذا الولاء هو صنف من أصناف الهم والغم والقلق، فإنه ذلك القلق الذي لا يصير الإنسان جوهراً أصلياً إلا به قبل أي شيء آخر. وأما السر الثاني فهو تلك المكابدة العميقة الشديدة الصدق. ولا ريب في أنه أصيل ذلك الذي يكابد أيما شيء، ولكن دون زيف أو تزوير.

وإذا ما قرأ المرء شعر امرئ القيس، مثلاً وجد أن قدرته على تصوير الحركة المشحونة بالحيوية هي العامل الأول المؤسس لعظمة شطر كبير من شعره لا زال صالحاً للقراءة حتى اليوم. إن هذا الولوع بالحركة يجهله المعري. ولكن هذا الشاعر تتوفر له سمات أُخرى تمكنت من تتويجه أميراً للشعراء الناطقين باللغة العربية منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الراهن.

ولكنك إذا ما طالعت معلقة امرئ القيس وجدت أن حصانه يشبه سورة من سورات الطبيعة، أو طفرة من طفراتها ذات العرام الجياش. فكأنه بركان أو طوفان أو عاصفة موارة هادرة.

وفي الحق أن ذلك الشاعر نفسه شديد الشبه بالفنان التشكيلي الذي ينحت المعنى في الحجر، أو يرسمه بالألوان. فالمرأة التي نحتها في المعلقة من مفردات الطبيعة، والحصان الذي لا أراه حجراً حطه السيل من عل،

كما قال، بل سيل يتدفق من الذرى إلى الأودية، ثم الطوفان الذي وصفه في الشطر الأخير من المعلقة، وكأنه حادث أُسطوري لا محل له على الأرض – إن هذه اللحظات الثلاث الدالة على ميل الشاعر إلى أَسطرة الأشياء، هي آيات بينات على قوة الابتكار لدى ذلك الشاعر المفعم بالحيوية والحرارة والقدرة على الاتصال بالحياة نفسها، بل حتى بأعماقها أو بأغوارها.

وبفضل هذه المزية، أقصد تصوير الحراك الحي على نحو ناجح، كان الكثير من شعر امرئ القيس إنجازاً فنيّاً متميزاً وقادراً على إنتاج المتعة الأدبية حتى اليوم. ولا ريب في أنه بواسطة سمة الاتصال بالحياة من خلال تصوير الحركة، وكذلك عبر تشكيل الأشكال الحية (المرأة والحصان والطوفان)، استطاع شطر كبير من شعر امرئ القيس أن يتمتع بالمزية والعظمة، أو أن يكون صالحاً للقراءة في بيئات وأزمان مباينة لبيئته وزمنه. وإذا أضفت إلى هذه السمة قدرة امرئ القيس على إنتاج التشابيه الفنية المتميزة، وكذلك بكارة اللغة العربية في الزمن الجاهلي، ثم تدفق الألفاظ بحرية ولكن دون أن تفقد رصانتها، عرفت لماذا رأى فيه الأقدمون أميراً للشعراء الجاهليين.

* * *

وأياً ما كان جوهر الأمر، فإن الشعر لا بد له من خمسة عناصر بنائية تؤلف جملة نسيجه أو شكله الحي بغض البصر عن نوعه أو مستواه:

أولاً : اللغة أو الأسلوب.

ثانياً : الخيال أو الصورة.

ثالثاً : الفكرة أو العقل.

رابعاً : الشعور أو الفؤاد.

خامساً: الإيقاع أو الصوت المؤثر.

ولكن الذي ينبغي التشديد عليه قبل سواه هو أن الفكرة في الشعر الجيد لا بد لها من أن تكون ذاتية أو انفعالية، أو قل إن لها صلة بالوجدان، ومثالها النموذجي بعض حكم المتنبي وبعض أفكار المعري. ولئن لم تكن الفكرة كذلك فإنها سوف تأتى جافة أو مسلوبة القدرة على التأثير في روح المتلقي. ومما لا يحتاج إلى تنويه أن التأثير هو غاية الشعر، إذ بغير التأثير فإنه لن يتمكن من إيقاظ الإنسان على إنسانيته، أي لن يستطيع البلوغ إلى غايته الختامية. والشعر لا يعظم إلا بمقدار ما يؤثر في نفوس المتلقين، أي إلا بفضل قدرته على الاختراق والبلوغ. وهذا يعني أن مقولة البلاغة، الوثيقة الصلة بالبلوغ، هي في متن المعايير الكبرى لنقد الشعر.

ومما ينبغي تأكيده أن جودة عنصر واحد من هذه العناصر الشكلية لا يكفي البتة لإنتاج شعر عظيم. فالأسلوب الجيد وحده ليس شيئاً ذا بال إذا افتقر إلى شعور وجداني حي، أو قل إلى محتويات الفؤاد الذي رأى فيه الغزالي سراً من أسرار الله لا يجوز البوح به على الإطلاق.

كما أنه لا بد من التأكيد على أن الفؤاد أو الوجدان هو أهم الحقائق واسماها، بل أنفسها قيمة في الحياة البشرية بأسرها. ومع ذلك فإن الشعور الوجداني النابع من سويداء القلب لا يعتدُّ به من غير أسلوب رائق أملد، أو من دون لغة شفافة هيفاء. إن الشعر العظيم لغة ممغنطة مأهولة بالفحوى الجواني الأصيل العميق.

وكثيراً ما يكون التصوير مصطنعاً وهزيل القدرة على الخلب والخطف، بل حتى على الاجتذاب. ومثال ذلك معظم الصور التي صاغها أبو تمام، إذ كثيراً ما يفتقر شعر ذلك الشاعر إلى التلقائية، أو إلى النكهة الطبيعية، في الغالب الأعم. فالاصطناع والتعمل باديان عليه لا تخطؤهما العين مهما تك حسيرة أو كليلة. وفي الميسور أن تصاغ القصيدة صياغة أثيرية، ولكنها لا تُعَدُّ في الشعر الباذخ إلا إذا كان لها محتوى كريم وثيق الصلة بوجدان الإنسان أو بضميره الحي.

ولعل في السداد أن يقال بأن الشعر العظيم لغة حية اندفعت حتى بلغت التخوم القصوى للكلام، فصار في الميسور أن توصف بأنها لغة خاصة داخل اللغة العامة، حتى ليجوز القول بأنها تنتمي إلى مملكة اللباب، بينما ينتمي ضدها (لغة المياومة، مثلاً) إلى اللحاء والقشور، أو ما هو في حكمها. ولكنها لا تملك أن تبلغ إلى هذا المبلغ الجليل إلا إذا جاءت عذراء، أو مفعمة بالحيوية والحرارة. ومن المحال أن يكون هنالك شعر متميز إلا إذا كانت هنالك لغة متميزة. ولهذا، فإن في ميسورك الظن بأن أزمة الشعر الحديث تكمن في لغته الغاسقة أو الخاثرة، والتي لا تستطيع أن تترك في المتلقي أثراً عميقاً، اللهم إلا أن يكون ذلك نادراً وحسب.

وهذا يعني أن الشعر العظيم إخراج للغة إلى ما وراء حدودها المألوفة، أو نقلها إلى أُفق تستحيل فيه إلى علو. ولا ريب في أن الشاعر العظيم، الذي قلما يجود الزمان بمثله، هو كائن فريد، ولا بد للفريد من لغة فريدة، تخصه وحده دون سواه من الناس، بل إن الشاعر المميز كائن يتماهى مع اللغة، بحيث يجوز له أن يقول: أنا اللغة واللغة أنا. فمن الخطل أن يقال بأن الشاعر يقبض على ناصية اللغة وذلك لأن الصلة القائمة بين الشاعر واللغة إنما تتحدد في تساوي الهويتين، أو في اتحادهما الكيميائي العميق، بحيث يصيران كائناً واحداً ذا هوية موحدة يندغمان فيها على نحو لا يقبل الانفكاك. وربما جاز الزعم بأن مساحة روح الشاعر، بل مساحة روح أي إنسان، هي مساحة لغته بالضبط. ولكن هذا التماهي القائم بين الشاعر الكبير وبين اللغة لا يبلغ كماله، إلا في الشاعر ذي القامة الشامخة، وهو من يتحسس الحياة، بل من يكابدها حتى نقي العظام، كما هو شأن المتنبي، وكذلك تلميذه المعري. وبسبب هذه المكابدة يتمكن الشاعر من تزويد لغته بشرارة من روحه، أي يشحنها بانفعال صادق عميق فتصبح شعراً لأنها انبثقت من الفؤاد أو من الوجدان. ولكن في الميسور الزعم بأن الأسلوب الخشن قد يكون جسداً لشعر جيد. ومثال ذلك بعض القصائد الجاهلية، ولا سيما بعض المعلقات، وعلى الأخص معلقة عنترة العبسي التي لا أعرف أحداً تنبه لعظمتها الاستثنائية الباهرة.

* * *

ومما يدركه المرء دون أي تفطن أن كلمة (الشاعر) العربية إنما تعني ذلك الإنسان الذي يشعر. ولكنّ (يشعر) ههنا لا بد لها من أن تكون وثيقة الصلة بمعنى التحسس، أو بالحساسية نفسها، وإلا فإن جميع الناس يشعرون، حتى ولو كانوا أغبياء، بل معتوهين.

ولقد كان الشعر بألف خير يوم كان الشعراء يتحسسون الحياة، أو الوجود بوجه عام. ولكنه تعرّض لنكسة خطيرة حين استحال إلى تهويم، وذلك بذريعة مؤداها أن الشاعر ينبغي أن يكون الرائي الأكبر، والقصيدة رؤيا تستشف الغيب. فالزعم الجديد بأن الشاعر يرتاد أصقاعاً لم تعرف من قبل قد وهب الأدعياء فرصة كافية للزعم بأنهم شعراء، بل حتى بأن الناقد لا يملك أن يفهم ما يكتبون، لأنهم مبدعون بينما هو لا يزيد عن كونه قارئاً وحسب. ففي أواسط القرن العشرين أُنجز استقلاب لأسلوب الشعر العربي ابتغاء تخليصه من انحطاطه، أو من صفته التقليدية، ولكن شيئاً على مستوى اللباب لم ينجز قط.

وبهذا التهويم والتجريد خسر الشعر قدرته على التحسس، فصارت القصيدة رطانة تكابد أزمة المعنى دون أن يخفى ذلك على أحد من الألباء. وبدلاً من أن تصير رؤيا، كما زعموا، فإنها لم تتعدَّ كونها يقظة على الفراغ وحده. فحين تطالع قصيدة حديثة، لن تجد محيداً، في الغالب الأعم، عن أن تشعر بأنك تشبه من يعوم في الفراغ، إذ لا وجود للمعنى داخل بنيتها إلا على نحو شبحي. والأدق أن يشبّهها المرء بالبخار الذي ينساح في الفضاء، حتى لكأنها قد صارت صنفاً من أصناف البحران.

وفضلاً عن ذلك، فإن معظم الشعر الحديث قد تفسخ في النمط الأحادي، إذ ربما شعر المراقب المهتم بأن هنالك قصيدة واحدة يكتبها الجميع وتظهر كل يوم، وفي كل مكان عربي، مع تغيير طفيف يطرأ على تفاصيلها، أو حتى على جلدها، بين الفينة والأُخرى. ولا مرية في أن الشعراء البواذخ يتمتع كل منهم بهوية لا يحصل الآخر منها إلا على لمحات وحسب. ولعل في ميسورك أن تعرف الشاعر العظيم من مناخه الخاص الذي لا يشاركه فيه أحد قط.

ولا يقل الشعر المتميز عن كونه توتراً تقيسه الحساسية الشاعرة، فينتج متعة ذوقية، فيؤثر في النفس، فيسهم في تحويلها من معدن خسيس إلى معدن نفيس. وههنا يتبدى وجه الشبه بين الشاعر، أو الفنان بعامة، وبين السيميائي القديم الذي يستقلب المعادن لكي يستقلب نفسه. ولهذا، يسعك القول بأن إسهام الحساسية في كتابة القصيدة الجيدة أكبر بكثير من إسهام الخيال والعقل مجتمعين. فالحساسية هي الينبوع الأكبر الذي تنبع منه الآداب كلها. وهي، بالتأكيد، وثيقة الصلة بالتجربة الحية المعيشة، أو بممارسة المرء للحياة نفسها.

* * *

والآن، لا بد من التأكيد على أن النقد الأدبي لا يسعه أن يصير إلى الفذاذة إلا إذا بني على فقه الذات، بدلاً من علم النفس الأورو– أمركي ذي الطابع الهذياني. وفي فقه الذات يمكن لمقولة الفاجع أو الكارث أن تكون المقولة الأُس في الحياة البشرية بأسرها، ولا تدانيها على صعيد الأهمية أو القيمة سوى مقولة « الطيبة » وحدها، وهي كلمة تشتقها اللغة العربية من الطيب الذي هو العطر. وعلى هذا الضوء تملك أن تستوعب لماذا كانت التراجيديا هي الأرقى بين جميع الأجناس الأدبية، بالإضافة إلى أنها الأندر، لأنها الأصعب. وعلى الأساس نفسه يتضح لك السبب الذي يجعل العرس يصمت إذا التقى مع الجنازة، كما قال الشاعر صالح بن عبد القدوس.

ولقد بني الإنسان على مبدأ الحلم، الذي هو مبدأ الضيق بالمعطى والحنين إلى الما بعد، أو حتى إلى ما لا ينال ولا يطال. وعلى هذا المبدأ بني العرس والعيد والنزهة. وهذه وقائع لا يأبه لها علم التحليل النفسي، الذي يغفل الشعور، وكأن الشعور قشرة لا قيمة لها، لأنها غلاف اللاشعور فقط. فهو يجهل أن الإنسان حزمة من الأشواق والمتاقات لا نهاية لها بتاتاً. وإنه ليبدع بسبب ضيقه بتجربته المحدودة وضحالة فحواها ونحول قوامها. فالإنسان في أُسه المضمر حنين واشتياق.

وبما أن الفاجع هو الأول (وهذا ما يفسّر النواح على تموز)، فإن اثنتين من الديانات الثلاث الأكثر انتشاراً في العالم، وهما البودية والمسيحية، تبدآن من برهة الألم البشري حصراً. وليس بالصدفة أن ينتسب نصف سكان العالم، بل أكثر، إلى هاتين الديانتين اللتين يدشنهما مبدأ الحزن والشقاء. واستناداً إلى هذه الحقيقة نملك أن نستوعب السبب الذي أفرز أدياناً مثل ديانة أدونيس وتموز وأوزير وآتيس وسواها من أديان الفجيعة والنواح.

فهل تريد أن تكون شاعراً فذاً باذخ القامة؟ إذن، كن صادقاً مع الألم البشري، ومع كل ما هو ذو صلة بالضمير والأخلاق العالية، صادقاً وعميقاً في آن واحد.

* * *

والآن، حبذا التماسّ مع بعض النماذج الشعرية ابتغاء معرفة الأسباب التي إذا حضرت جعلتها إنجازات فنية عظيمة، وإذا غابت حرمتها من كل امتياز.

أما النموذج الأول فهو عينية الصِمَّة القشيري التي أراها واحدة من عيون الشعر الذي أنتجته البشرية طوال تاريخها كله. وهي تبدأ بهذا البيت الحزين:

قفا ودّعا نجداً ومن حل بالحمى وقـلّ لنجـد عنـدنا أن يُودعـا

وهي تبلغ ذروتها بهذين البيتين، وخاصة بثانيهما:

وأذكـر أيـام الحمـى ثـم أنثنـي على كبدي من خشية أن تصدعا

كأنـا خلقنـا للنـوى وكأنمـا حـرام علـى الأيـام أن نتجمعـا

وفي هذه البرهة يبلغ الشعور المتحسّر الملتاع ذروة أصلية قلما يبلغها في أي موضع آخر. ولا ريب في أن الأدب الذي تنتجه اللوعة هو أسمى أصناف الأدب وأعظمها وأكبرها قيمة وأجدرها بالخلود. ومن هذه الفصيلة المألومة بعض مسرحيات شكسبير وبعض روايات دستويفسكي.

ولعل أهم ما في الأمر أن أسلوب العينية يجمع اللدانة إلى المتانة، شأنها في ذلك شأن الكثير من القصائد المعاصرة لها. فاللغة جميلة ورصينة مثل شجر الساج الشديد الصلابة والشديد الجمال في آن واحد، أو مثل الخيزران الذي هو لدن وقوي معاً. وربما كان هذا الصنف من أصناف الأساليب خير أنماط اللغة الشعرية وأقدرها على التأثير. ومع أن أُسلوبها ليس تصويرياً بتاتاً، شأنه في ذلك شأن الشعر الجاهلي والأموي، فإنه إنجاز معجز يتأبى على كل تقليد، ويدحض ذلك الادعاء الرامي إلى أن ركود الخيال التصويري من شأنه أن يرمّد الشعر. إن دعاة الصورة، وأستاذهم أبو تمام في القديم والحديث، لم يدركوا أن أعظم القصائد يؤسسها الوجدان الحي، وليس الاستعارة أياً كان مستواها.

ولا يخفى أن تلك العينية إنما تتأسس على مبدأ العمق والصدق، أعني أصالة الوجدان وصدقه مع نفسه ومع الآخرين. كما لا يخفى أنها متينة الصلة بهذه الشذرة الوجدانية التي قالها ابن عربي: «الحمد لله الذي جعل كأس الفراق أمرَّ كأس تذاق». وبما أنها تعبير حي عن أكثر الأشربة مرارة، أو عن أقدر الأحداث إنتاجاً للوعة والشعور بالشقاء، فإنها بالضرورة إنجاز أدبي نبيل وعظيم.

وفيها إلماع مرئي إلى أنها تبحث عن الحميم الطيب المفقود، كما أنها تقدم الإنسان بوصفه كائناً مغلوباً ومنفياً إلى أقصى النائيات. وهذا يعني أنها صورة لاغتراب خانق كئيب، أو شكل أدبي لشعور بلغ من المكابدة منتهاها. ولكنها مكابدة أصلية لا يعيشها إلا أهل الروح المطهّم النبيل. ولهذا، يجوز القول بأن هذه التحفة الشعرية هي صرخة الاغتراب التي استحالت إلى شعر هادئ رزين يجهل الصخب والهزل، حتى كأنها لم تستبق من الشعور بالبؤس سوى محضه ويقين أمره. ولئن تأمل المرء هذا الصنف من أصناف الشعر، وهو جد نادر،

فضلاً عن بعض المسرحيات المأسوية الخالدة، فإنه سوف يتيقّن من أن الحقيقة النهائية التي ما بعدها حقيقة إنسانية بتاتاً، هي الضمير الوجداني الذي هو الشارط الأول لذاته، أو لطبعه الخاص.

* * *

أما النموذج الثاني فلا ينتمي إلى الشعر العظيم بأي حال من الأحوال، ولكنّ في ميسورك أن تضعه في فصيلة الشعر الخلاب، وهو مستوى من مستويات الشعر يتوسط بين المستوى العظيم والمستوى المتهافت، أو الزائف. إن هذا النموذج الثاني قصيدة لسعيد عقل تغنيها فيروز الباهرة الخالدة، وهذا مطلعها:

من أين، ياذا الذي استسمته أغصان	**من أين أنت، فداك السرو والبان؟**
إن كنت من غير أهلي لا تمر بنا	**أو لا، فما ضاق بابن الجار جيران**

ومما هو جدٌّ ناصع في ذاته أن هذه القصيدة القيثارية الهيفاء تحاول أن تنبثق من فسحة الثمالة والحلم، إذ لقد استطاعت أن تحيل اللغة إلى موسيقى، بل إلى أثير، حتى لقد صارت مثالاً على السمة اللا واقعية للغة، وكذلك على إمكانية جعل اللغة قوة خلب ذي قدرة نادرة على الاستيلاء. فمما لا يخفي أنها استحالت من برهة الدلالة إلى برهة الثمالة.

ولكن هذه القصيدة لا تكابد أيما بؤس أو توتر أو قلق. ولهذا، فإن الذائقة لن يفوتها أن تدرك نقصها أو حاجتها إلى العمق، أو عجزها عن البلوغ إلى تلك البرهة التي لا يبلغها إلا أولئك الذين تطوى لهم المسافات. والحقيقة أن معظم شعر ذلك الشاعر اللبناني من هذا الطراز الذي يقع في منزلة بين المنزلتين. كما أن ثمة عدداً كبيراً جداً من القصائد الحديثة والقديمة، لا تتأبى على الانضواء في داخل هذه الفصيلة الثانية التي تتوسط بين الرفعة والوضاعة. فمما هو صادق في ذهني أن الوساطة ذات السمة البرزخية هي في صلب الحقيقة، أو في متنها، وليس على حاشيتها.

أما النموذج الثالث فمأخوذ من شعر نزار قباني الذي اعتدت أن أُسميه باسم الخواء الأنيق. وهو يتألف من هذين البيتين المموَّهين:

لا تسـألوني مـا اسـمه حبيبـي	**أخشـى عليكم ضـوعة الطيـوب**
والله لــو بحــت بــأي حــرف	**تكــدس الليلــك فــي الــدروب**

وعندي أن هذا القول ليس شعراً بتاتاً، وذلك لأنه لا يدّخر في نسيجه أيما شيء ذي بال، مع أنه يتلألأ فيوهم الأغرار بأنه نفيس كالدر والياقوت. ولا يكفي أن يقال بأنه لا يكابد قلقاً ولا اضطراباً، إذ هو لا يزيد عن كونه مبالغة جوفاء استطاعت أن تتزيّى بزي جميل، أو بألفاظ فاتنة ملساء. ولكن هذه الأناقة الخاوية لا يسعها أن تنطلي على الخبير بخفايا الشعر وأسراره، لأنه يملك القدرة الكافية على التمييز بين المتورّم والسمين. فالفرق بين هذا النمط النازل وبين الشعر العظيم هو تماماً كالفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الذي يصنعه الماكياج.

ومع أنه يحاول أن يتبدى وكأنه مهموم بذلك الغرام الصِّبوي اللاهف الحميم، أو بشرح ذلك الحب المترنم النشوان، بل حتى بالتناسم مع الوسيم ذي الهوية الأثيرية، فإنه لا يملك أن يقنع المرء، إن كان في الألباء، أو في الحسّاسين، مع أن العالم العربي كله قد استقبله كما لم يستقبل المتنبي نفسه. ومما هو ناصع أن هذا

الصنف من الشعر المصطنع المموّه لا يقل عن كونه آية على أن في وسع التزوير المتقن الصنع أن ينطلي على غالبية الناس.

* * *

ولدى العودة مرة ثانية إلى الشعر العظيم، فحبذا التنويه ببعض القصائد المتميزة، ولا سيما قصيدة المتنبي التي قالها بمناسبة سقوط مدينة حلب في أيدي الروم سنة ٩٦٢م، والتي مطلعها:

مـا لنـا كلنـا جـوٍ، يـا رسـول   أنـا أهـوى وقلبـك المتبـول

أما الفكرة الكبرى التي تنبثق منها هذه القصيدة الرائعة التي لا أظن أن أبا الطيب قد كتب قصيدة أجود منها، فهي الخيانة التي صرّح بها تصريحاً في مطلعها الغزلي، ونوه بها تنويهاً حين جعل الروم أمام سيف الدولة ومن خلفه في آن واحد. وأما الأسلوب فهو عالم تموج فيه الألفاظ نظراً لشدة تفاعلها بعضها مع بعض، وذلك بسبب الاضطراب العارم الذي خلقه الشعور بالهزيمة أمام الروم، نتيجة الموقف الحيادي الذي اتخذه الإقليمان العراقي والمصري يومئذ.

ولقد استطاع الأسلوب الرصين الذي تتمتع به هذه القصيدة أن يوظف الإيقاع أحسن توظيف. ونظراً لاتحاد اللغة باللحن المعبر القوي تبدت وكأنها اندلاع حر لحنين يبتغي مواجهة البطلان بالخلق، حتى لكأن الشاعر يشارك قوة الابتكار هويتها أو طاقتها المبدعة، وحتى لكأن القصيدة نفسها تعويض عن الخسران الذي ألم بمدينة حلب حين تهاوت تحت ضربات الروم. فلئن كان ثمة دمار في الواقع الخارجي، فثمة عمار يتم داخل الشعر، أو في فسحة القول.

* * *

والآن، دعنا ننتقل إلى بعض النماذج من الشعر الإنجليزي، إذ لعل نظرة من هذا القبيل أن تساعد المرء على استيعاء النمط العالي من أنماط الشعر. ولكن، لا بد لنا من أن نضع في الحسبان ما فحواه أن أية ترجمة سوف تضر بالنصوص الشعرية أكثر مما تنفعها، وذلك لأن الترجمة من شأنها أن ترغم القصائد على أن تخسر الكثير من زخمها وعنفوانها. ومما هو معلوم أن كبلنغ kipling قد حدد الشعر بأنه «ما يضيع في الترجمة».

أما القصيدة الأولى التي تستحق التمجيد فعنوانها «دير تنترن» أو «نهر الواي»، وهي للشاعر الإنجليزي وليم وردزورث، وهو واحد من ثلاثة شعراء لا يضارعهم أحد في اللغة الإنجليزية كلها. (الاثنان الآخران هما شكسبير وملتن.) فلقد استطاع هذا الشاعر الفذ أن ينجز أعظم استقلاب في الأسلوب الشعري داخل مجال اللغة الإنجليزية، إذ لقد جعل الشعر وسطاً بين الوعورة والسهولة، فكأنما هو يرفض ذلك التعقيد الذي رسخه شكسبير بخاصة والإلزابيثيون بعامة.

ولكن أهم ما في أمره أنه استطاع أن يكتشف الطبيعة بوصفها ينبوع سعادة وفرح. وهذا اكتشاف لم يسبق إليه على نحو كامل بتاتاً. كما أنه قد أضفى الكرامة على البساطة والبسطاء، أو قل إنه أول من اكتشف جماليات البسيط بين الشعراء المحدثين، إذ لقد تمكن من ملامسة الدفء الروحي والنبل الإنساني والإخاء الحميم الذي تدخره أكواخ الريفيين الطيبين.

وأهم ما في أمر هذه القصيدة أنها لا تصور الطبيعة في خارجيتها البحتة، ولا بعدما يضفي عليها الشعر شيئاً من محتويات الذات وفحاويها الخالصة، كما فعل ابن خفاجة الأندلسي، بل إن الشاعر يبلغ إلى نفسه ويتعرف عليها من خلال الطبيعة، أو يكتشف صلة التماهي القائمة بينه وبينها، بحيث لا ينصبّ همه على وحدة الوجود، بل على وحدة الأنا والعالم، أو قل وحدة الروح والطبيعة التي استطاع الشاعر الفذ أن يحيلها إلى وثن جدير بالعبادة، على حد قوله. وحين يهيمن عليه « شعور سامٍ بشيء عميق الاندماج »، فإنك تشعر معه بأن الطبيعة لم تعد في الخارج، بل صارت لوناً داخلياً للروح ومن أجل الروح. وهذا يعني أنه إذ يتقرى الطبيعة ويتحرى سريرتها، فإنه يتحسس سريرته الجوانية المحضة من حيث هي الخارج وقد صار صنفاً من أصناف الداخلية التي هي الإنسان على الأصالة، بينما تبدت الطبيعة وكأنها صارت الروح وقد تخارج وأُعطي للعيان البحت، أو قل أعطي للبصر والبصيرة في آن واحد. ولذا فقد صار إدراكه للطبيعة لا هو بالذاتي ولا بالموضوعي، وإنما هو شيء ثالث لا يعنو للتسمية أو للوصف الدقيق. فالشاعر يخلق صورة الطبيعة بقدر ما تتمكن الطبيعة نفسها من أن تخلقه هو نفسه. ولا يشبهه في هذا الأمر سوى الصوفي الذي يجاهد كي يتحد مع الجوهر اللا مفهوم اتحاد حلول أو تماهٍ مطلق مهيب.

إن «دير تنترن» قصيدة عظيمة جداً، وقلما تجد لها نظيراً في تاريخ الشعر العالمي كله، وذلك لأنها تصوير فذ لمشهد طبيعي فردي موغل في الخصوصية، لا يراه إلا الفرد الفريد وحده، وليست استحضاراً خارجياً للمشهد الطبيعي الكلي، أو العام الذي لا تخطئه عين قط مهما تك كليلة أو حسيرة. إنها قصيدة أنتجتها العين الخاصة التي ترى الأشياء يانعة طازجة على نحو لم يره أي شخص آخر من قبل. هذا فضلا عن الأسباب السابقة التي أكدت ما فحواه أن الجوهر هو العمق وأن العمق هو الجوهر، سواء بسواء. وههنا بالضبط تتجلى مزيتها الإبداعية النادرة. وعندي أن ابن خفاجة الأندلسي لم يستطع البلوغ إلى هذا المبلغ الباسق في أي يوم من الأيام، مع أنه أجود شعراء الطبيعة في الثقافة العربية.

* * *

أما النموذج الثاني فهو تلك المرثية التي كتبها توماس غراي، والتي تحمل هذا العنوان: «مرثية كتبت في مقبرة ريفية» (١٧٥٠). ولعل أهم ما في أمرها أنها تجمع رصانة الشكل الذي عني به الشعراء الكلاسيكيون السابقون إلى ذلك الموضوع الرومانسي المستجد والمؤسس لتيار طارئ على حركة الشعر الإنجليزي كله. فهذا الاهتمام بالريفيين سوف يصير واحداً من الموضوعات الأثيرة لدى وردزورث الذي بدأ الكتابة بعد مضي أقل من نصف قرن على ظهور المرثية. كما أن بعض الشعراء، ولاسيما غولد سمث وكراب، قد اتخذوا من حياة الفلاحين موضوعاً لبعض قصائدهم بعد نشر هذه القصيدة العظيمة بقليل. وفضلاً عن هذا الإتقان للبنيان الشكلي، فإن «المرثية» لها أسلوب لغوي نجا من ذلك التعقيد الذي هو صفة الأساليب في العصور السابقة، إذ الأسلوب ههنا معتدل، يتوسط بين الجهامة الموروثة وبين أي هبوط قد يعتري لغة الشعر. ولكن أهم ما تدّخره من عناصر هو ذلك الشعور المتعاطف النبيل الأصيل، إذ لولاه لما كان لتلك القصيدة أن تعرف دربها إلى الوجود. وخلاصة أمرها أنها تمكنت من توظيف الخيال التصويري في خدمة العاطفة أو الوجدان العميق. ولا ريب في أن هذا الالتغام، أو الاندماج الأصلي بين هذين الطرفين، أو هاتين القوتين الماهويتين، هو واحد من أهم الأُسس التي يترسخ عليها الشعر العظيم.

* * *

وأما النموذج الإنجليزي الأخير فهو قصيدة «البحار القديم» للشاعر س. ت. كولرج. ولعل العنصر الصانع للمزية فيها أن يكون شكلها الشديد الشبه بشكل الأُسطورة، بل المستمد من روح الأساطير، أو من مملكة الأحلام، بل مما هو غامض أو خارق للمألوف. وكثر هم الذين لاحظوا أنها شديدة الشبه بحكاية من حكايات ألف ليلة وليلة. ولكنها أعمق من تلك الحكايات بكثير. فهي نموذج حقيقي للشعر في صلته بالحلم والأُسطورة، وفي امتلائه بفحوى يأتي من العمائق السحيقة الأغوار. ولأنها تشع متعة الحكاية في أساسها الأول، فإنك إذا ما قرأتها مرة سوف تظل تتذكرها باستمرار، أو تتذكر متعتها على الأقل.

ولعل أهم ما في أمرها أنها تأخذ القارئ إلى عوالم كلها ينع وبكارة، مع أنها مفعمة بالغموض، بل باللا مألوف. فمناخها بأسره هو اللامعقول بأم عينه، أو إنه اللا يقين الذي يغلغل في نسيجها من السطر الأول وحتى السطر الأخير. ولكم هو قاس ذلك العالم الذي يعيش فيه البحار بعدما قتل الطائر. إنه عالم يفتك به العطش القاتل، مع أنه لا يتألف إلا من الماء وحده. وهذه صورة رمزية للاغتراب ولوعته المريرة. وهي توحي به إيحاءً دون أن تذكره قط. ولكن من شأن هذه الصورة أن تجعل الفحوى شديد العرام داخل بنية القصيدة.

وفي صلب اعتقادي أنها نص منسوج على نحو خفي من جوهر الديانة المسيحية النبيلة. ولا موضوع لها سوى الاغتراب عن الذات والعالم بعد ارتكاب الجريمة، ثم الخلاص من الخطيئة بواسطة المحبة والتعاطف حتى مع قوى الشر. إنها رمز كبير يخفي محتواه أكثر مما يشعه. أما شكلها القصصي المتوتر فهو شكل المكابدة التي يعيشها الآثم في سعيه إلى النجاة من غربة الإثم الخانقة، بل حتى من عالم يحكمه الشر ولا يملك أن يصير إلى الطهارة مع أنه مصنوع من الماء حصراً، إذ لا خلاص إلا ذاك الذي تأتي به المحبة، وهي التي تنبع من سريرة الإنسان. إنها ليست حكاية جريمة وعقاب وكفى، بل حكاية جريمة وعقاب وخلاص بالمحبة. وهذا يعني أن المحبة، ذلك الدرس الذي رسّخه دانتي في الثقافة الأوروبية، بعدما استمده من روح المسيحية، هي بيت القصيد، أو العنصر الذي تعوّل عليه هذه القصيدة، بل تضعه في مركز الأشياء.

* * *

لقد أغفلت الشعر الحديث عن سابق عمد وتصميم، إذ لم أقدم منه أيما شيء كنموذج للشعر العظيم. ففي قناعتي أن آداب العالم كله قد ظهر عليها التدهور والانحطاط منذ الحرب العالمية الأولى، أو بعدها بقليل. ومما يثير استهجاني أنه ليس هنالك من أدرك أن التاريخ البشري في انحدار واتضاع مستمرين، وأننا، نحن الجنس البشري بأسره، نتقهقر باتجاه الحيوانية، أو أقله صوب الهمجية الصريحة، بعدما استطعنا أن نموّه بربريتنا لنظهرها بمظهر الحضارة والرقي. ولكم كانوا سذّجاً، بل مغمى عليهم، أولئك الذين بنوا فلسفة أو نظرية على مبدأ التقدم المزعوم. فلا مرية في أن الحقيقة لم تمنح إلا لأهل الحضور وحدهم. وأهل الحضور حدسيون وذوقيون أكثر مما هم نظريون.

ومما يستطيع الألباء أن يلحظوه بعد شيء من التأمل أن الحياة البشرية كلما تحسّن جانبها المادي ازدادت سوءاً، بل أمعنت في خسرانها لعذوبتها أو لنكهتها الطيبة. فلقد أثبتت التجربة أن الندرة أرأف بالإنسان من الوفرة ومن مفرزاتها الخبيثة الدميمة. ويبدو أن هذا العالم قد أزمن فهرم، وما عاد أمامهُ إلا أن يتعفن ببطء.

لماذا أخفق شاعر عصرنا في أن يكون شاعراً كبيراً ذا قامة شامخة؟ لأن الشيء لا يحضر إلا إذا حضرت شروطه، وشروط العظمة معدومة في هذه الأيام الكابية. فالحضارة الحديثة أنتجت مفارقة لم تعرفها أية حضارة أخرى من قبل، وخلاصتها أن الحياة المعاصرة ظاهرها عمار وباطنها دمار. وهذا يعني أنها تزخرف

القشور وتتلف اللباب، أو تفسد كل شعور بالنعمة أو بالسر. كما أنها تمكنت من توثين السلعة وترسيخها في مركز الوجود الإنساني. والسلعة، أو الاستهلاك، أبعد الأصنام عن أي علوّ مهما يك نوعه. وكثر هم الذين لا يدركون ما فحواه أن الإنسان حين يستهلك السلع بإفراط إنما يستهلك روحه، وإذا ما استهلك روحه فإنه لا يبقى أمامه سوى الانحطاط، فلا يعود قادراً على أن ينتج أيما شيء مما يصلح ليكون من أجل الروح، اللهم إلا إذا جاء ذلك لماماً، إذ لا ريب في أن ناموس الاستثناء يعمل في كل زمان ومكان.

إذن، استطاعت الحضارة الحديثة أن تستهلك ذات الإنسان أو محضه وكنهه وجملة رعوشه. فكيف له أن ينتج شعراً أصلياً من كان بغير ذات؟ كما استطاعت أن تحرم الفرد من الانتماء إلى أية جهة عالية من شأنها أن تشكل مثلاً أعلى يساهم في رفعه إلى درجة الكمال. فلا مراء في أن الولاء الذي قد يكنه المرء للعلوّ هو المحرك الأكبر لكل فعل عظيم. أما اللاإنتماء فيرمد الروح، وإذا ترمد الروح تعذر كل إنجاز رفيع. كما استطاعت الحضارة الحديثة أن تميط الحجب عن وجوه الأشياء، وأن تدحر الأساطير إلى هامش الحياة أو إلى رصيفها الحيادي أو الرمادي، فلم تعد الأشياء، وقد حرمت من الاستسرار، قادرة على أن تغذي الخيال أو تمده إلا بالطفيف من الفحوى وحسب.

وهكذا صار في ميسورك أن ترد أزمة الشعر الحديث إلى سببين على الأقل، أولهما عبادة المادة، أو السلعة، وثانيهما طرد الأسرار من جوف الأشياء بواسطة العلم والصناعة والعقائد الإديولوجية التي كانت شديدة الانتشار طوال القرن العشرين. فمما لا يخفى حتى على الأطفال أن زمننا الراهن هو زمن علم وصناعة معقدة، وليس زمن فنون وآداب وفلسفات. ومما أكده المختصون بانهيار الحضارات أن العلم والصناعة صفتان خريفيتان، أي تأتيان في أواخر عمر الحضارة، وهذا يعني أنهما تنذران بالاتضاع الشامل.

وبما أن هذا الشعر الحديث يكاد أن يكون قد خسر لبابه، أو مائيته، على حد قول التراثيين، فإنه شديد الشبه بالمسلسلات التلفزيونية التي تشاهدها في المساء لتنساها في الصباح. أما مثلبته الكبرى التي تشمل شطره الأعظم فهي ركود الوجدان أو العاطفة لصالح مبدأ التخييل أو التشكيل، والأصوب أن يقال لصالح التجريد والتهويم وتبخر الفحوى. كما أنه بهذا النزوع السديمي قد أضاع الجوهر، أو صار بغير محتوى تقريباً، إذ لا مبالغة في القول بأن البحث عن المعنى في القصيدة الحديثة لا يشبه إلا صيد الأشباح، إن كان في ميسور أحد أن يمارس مثل هذا الصيد.

ولا تكمن أزمة الشعر الحديث في طبعه السديمي، أو في غموضه، وتكتمه على محتواه، إن كان له محتوى ذو بال حقاً، بل تكمن في عجزه عن البلوغ إلى صميم النفس، أو سويداء الفؤاد، ذلك البلوغ الذي لا يعجز عنه الشعر القديم، بل ينجزه على خير وجه ممكن. وعلة ذلك العجز هي أنه يجنح جهرة صوب توثين الشكل على حساب المضمون. فمما هو محسوم عندي أن أسبقية الشكل على المحتوى هي غلطة كبيرة لا تضارعها إلا تلك الغلطة التي تُسبّق المضمون على الشكل. وربما جاز الزعم بأن توثين الشكل هو علامة من علائم انحطاط الثقافة الحديثة، أو من الأدلة على ميلها الواضح نحو التخشب الذي من عادته أن يمهد للزوال.

ترى، ما الذي ينقص هذا الشعر المعاصر؟ أو قل ما الذي غاب عنه فحرمه من أن يكون شعراً عظيماً؟ ينقصه الوجد والوجدان الحميم، وينقصه الشعور الأصيل بالاغتراب، أو مكابدة الضياع في عالم ماحل عقيم، بغير قيم ولا قواعد، حتى لكأنه «أرض توارثها الجدوب»، على حد قول عبيد بن الأبرص في معلقته المعروفة. ولهذا، فإنه لا يجذب ولا يخلب إلا على ندرة وحسب.

* * *

لقد أثار الزمن الجديد، وهو طور تاريخي متهافت خائر، معضلات تافهة سخيفة لا تثير الثقافات ما يشاكلها إلا حين يتبدى عليها الانهيار. أيهما أسبق، الصورة أم الهيولى، الفكرة أم الواقعة، الوجود أم الماهية؟ إن هذه هي أغلاط أوروبا وحذلقاتها وترّهاتها البلهاء. فما من صورة بغير هيولى، وما من هيولى بغير صورة. وما من فكرة بغير واقعة، وما من واقعة بغير فكرة. وما من ماهية بغير وجود، وما من وجود بغير ماهية. أما الشكل والمضمون فشيء واحد بعينه، ويتعذر على أي منهما أن يكون بمعزل عن الآخر. وينبغي أن نعمد إلى التوازن بين هذين الوجهين للورقة الواحدة، بعدما طغى أحدهما على الآخر طغياناً قضى عليه أو أحاله إلى هلام. بل إن علينا أن نكف عن التلفظ بهاتين اللفظتين، وأن نترك أمرهما للغربيين الذين ابتدعوا هذه البدعة في تاريخ النقد الأدبي.

ولئن التزم المرء بمقولة التوازن بين هذين الطرفين، فإنه يكون قد ألغاهما على نحو مضمر. وربما كان هذا الالتزام حصراً هو الباب الوحيد لإخراج الشعر من أزمته الراهنة التي أحالته إلى طحلب يتعفّن في مستنقعات التهويم والتجريد والعماء الخالي من كل ما هو مهم. فلا مخرج إلا إذا التزم الشاعر بالتجربة، أو بالمعطيات العيانية، وإلا إذا نجح في جعلها تلتغم مع الخيال في ملغمة واحدة، الأمر الذي يحتاج إلى موهبة أصلية حتماً. وهذا يعني أن الوساطة هي خير الأمور، بكل تأكيد.

* * *

الشعر والحساسية

لئن نظر المرء إلى الآداب والفنون بوصفها نتاجاً طيباً لنشاط روحي يستهدف الاستنكاف المتعالي، أقصد الانفكاك من الضرورة، أو من شبكة المياومة الرثة، ابتغاء ممارسة العلو، فإنه يكون بذلك قد صدر عن مبدأ فحواه أن تلك الإيقاعات المعرفية كلها إنما تنبثق من حساسية خاصة ترخم في أُس النفس، مع سواها من الخصائص العليا، التي تؤلف شطراً كبيراً من ماهية الإنسان، والتي تسهم أيّما إسهام في إنجاز قيمته ونفاسته وجلال مقداره وثراء معناه.

ولعل في الميسور الابتداء بالتشديد على أن فعل التحسس، الذي لا يصير الإنسان كائناً روحياً إلا بفضل نشاطه الدؤوب، هو وحده القادر على استنباط الدلالة والفحوى من الأشياء الخارجية، إذ لا ريب في أن الحساسية هي الملاط الذي يملك، بفضل ما أوتي من حرارة، أن يلحم الداخل بالخارج في وحدة لا تقبل الانحلال. ولهذا، فإن قيمة كل شعر (أو أدب) جيد لا مصدر لها سوى زخم التحسس وقدرته على استخلاص اللباب من كل ما هو برسم الاستدلال الوجداني الذي لا يعنو لمثنوية الخطأ والصواب، وذلك لأن الحساسية، أو المعرفة الوجدانية، محقة على الدوام، ومن شأن هذه السمة أن تجعل منها السجية الأنفس بين سجايا الباطن كلها.

وقد لا يخفى على أحد أن نشاط الحساسية ليس وقفاً على إنتاج الأدب والفنون، بل يتعداه إلى مجالات أخرى كثيرة لعل أهمها التصوف والتفلسف الذاتي المتخصص بوصف العلاقة الرابطة بين النفس والعالم، (وربما جاز الظن بأن كيركجور وشوبنهور وبرديائيف هم أفضل الأمثلة على هذا النوع من أنواع التفلسف الحساس). وفي بعض الأحيان يأخذ التحسس شكل تفقد روحي لغياب عصيّ على الاستحضار.

وقد تكون هنالك صلة فقهية بين التفقد والتفؤد الذي ينبثق مع لفظة «الفؤاد» من أرومة صرفية واحدة، وهي الفأد الشديد الشبه بالفقد. إذ إن التفؤد قد لا يكون شيئاً آخر سوى تفقد الغياب، أو الخسران، على نحو محموم. ومن هذا الجذر الصرفي جاءت كلمة «الفؤاد» العربية التي تعني القلب، لا حين يتقلب أو يتلون، بل حين يتفأد، أي حين يتحرق بنار الحنين والاشتياق، أو بنار اللوعة الناتجة عن فقدان مرير.

وفي بعض الأحيان يجيء التحسس بمثابة استشراف أو تشوف لصورة حقيقيةٍ عليا يدأب الروح على التساؤل عنها تساؤلاً مهموماً يشبه لوبان الظمآن بحثاً عن الماء، ولكن دون طائل، إذ يبدو أن ما يبتغيه الباطن الملتاع، حين يندفع حتى أقصى الأقاصي، لا وجود له في المحسوسات جملةً. فالبرهة القصوى التي تنطوي على صورة من شأنها أن تصهر جميع الأشتات المتباينة في ملغمة واحدة، يتعذر على الروح أن يلامسها في هذه الدنيا الدنيّة، حتى وإن بلغ من العنت منتهاه.

ولهذا يسعك الذهاب إلى أن الصور الخيالية، ولا سيما الفنية، ليست سوى محاولات لإشباع الحساسية العارمة، أو لتزويدها بتعبيراتٍ سامية عما تشتهي وتريد.

فما كان للخيال أن يتطور إلا ليخدم النزعات الوجدانية العارمة ذات الضغط والثقل، والتي هي الأكثر أصالة بين جميع أشواق الروح. أي ان الخيال قد نما انبثاقاً من تربة الحساسية بوصفها علاقة بين الداخل والخارج، وكذلك

من حيث هي في جوهرها مبادرة، أو قدرة على التصدي لمعضلات الوجود والعيش والتاريخ، مما يؤكد خصوبة النفس وحنينها إلى ما لا يطال ولا ينال.

وينتج عن هذه الفكرة ما فحواه أن الحساسية لا تأبه بالحقيقة الموضوعية أو الخارجية إلا بمقدار ما تؤثر على الذات. وبما أن الإنسان روح بالدرجة الأولى، فإن القيمة سوف تُضفى على الضمير والوجدان والسر والجمال والبراءة والمكابدة والألم، وكذلك الحرية بوصفها الإطار الشامل للمشروع البشري كله، وهذا يعني أن النفاسة من نصيب الشعور وحده، وهو ما لا يهتم بأية برهنة، مهما يك نوعها. فالجمال، إذن، هو ما يخلب اللب، وليس ما تقيسه المقاييس.

ومن شأن هذا المنحى أن يجعل الطبيعة نفسها روحاً مرئياً له قدرة محسوسة على مخاطبة الذات. وعلى هذه الأرضية قد تملك الحساسية أن تحيل الموجودات إلى أرواح، أو إلى رموز تشع فحواها باتجاه الشعور، وإلا فإنها سوف لن تكون سوى موضوعات ذهنية لا قيمة لها إلا بمقدار ما تدر على المجتمع من ثروات مادية أو نفعية، فوظيفة الحساسية شديدة الشبه بوظيفة أورفيوس، وهو من يملك أن يحيل الجماد إلى سيولة، بحيث تنجو المادة من جمودها وبلادتها وثقلها الذي يحرمها الرشاقة وحرية الحركة. وبمثل هذا الجهد فإن الحساسية تملك أن تجعل من الروح مبدأ مفارقاً للمادة على نحو مطلق. وهي بالفعل الأول تصالح الروح مع الطبيعة، كما فعل الرومانسيون المغتربون عن المجتمع، أما بالفعل الثاني فإنها تكابد الغربة الكلية بحيث لا يبقى سوى الألم والنفور ونازع الاستنكاف. ومما هو مثير للتساؤل أن الشاعر الحديث، وهو النابذ لمجتمعه دون هوادة، لا تجتذبه الطبيعة بوصفها السجو الناجي من التوتر، أو من حيث هي قيمة جمالية آبدة. ماذا، ألم يبق سوى هذه الرطانة اللزجة التي من شأنها أن تحيل الكلام إلى ما يشبه السكوت؟

وخلاصة هذا كله أن القصيدة، التي هي نتاج تلقائي لحساسية مرهفة عارمة، شأنها في ذلك شأن كل إنجاز فني أو أدبي، ينبغي أن تكون بنية انفعالية وجدانية، أو عاطفية، نسجت بأسلوب إيحائي شديد القدرة على إحالة اللغة إلى غاية في ذاتها، وذلك لأنها أصبحت صورة من صور الباطن المتفاعل مع تجربته الحية. ولهذا، فإنها لا تكون إلا لكي تعني، وما من هدف لها أو وظيفة إلا أن تؤثر في النفس تأثيراً إيجابياً، حتى لكأنها نداء ينادي الإنسان صوب الأسمى، بل صوب إنسانيته التي من دونها يستحيل إلى حيوان.

* * *

وحبذا الاستئناس بمثال من الأدب العالمي لعله أن يسهم في معرفة الحساسية ولو إسهاماً طفيفاً. وليكن هملت، بطلُ المسرحية المشهورة، هو هذا المثال المنشود.

فلدى التأمل المستأني قد يتبدى بكل نصوع أن أزمة هملت برمتها لا سبب لها سوى أنه شخصية مفعمة بالحساسية والحرارة والحيوية النفسية. فلو كان هملت بليداً، أو عادياً، لما قيض للمسرحية أن تكون. وتلك الأسئلة العميقة الأصيلة التي يطرحها بين الفينة والأخرى هي برهان حاسم على أنه شديد الحساسية أو متوقد النفس. ولقد حتمت تلك الحساسية على المسرحية أن تجيء ممزوجة بشيء من الغموض، بل جعلت شخصية هملت محكومة بالحيرة والتردد. والأهم من ذلك أن هذه الحساسية هي التي أدركت العالم بوصفه كياناً شريراً يتزنخ ويتفسخ على الدوام. وبما أنه كذلك، فقد كثرت صور المرض في المسرحية نفسها، إذ بمثل هذه الصور ينكشف العالم من حيث هو شر أو فساد لا خير فيه.

ولما كان الشيء بالشيء يذكر، فلا تثريب على المرء إذا ما استدعى إلى هذا النسق مثالاً آخر يشبه هملت. إن شخصية إيفان كارمازوف تضارع شخصية الأمير الدنمركي إلى حد ما، إذ كلاهما منسوج من الحساسية ومن

حرارة نفسية خاصة قلما تتوفر لسواهما من الشخصيات المسرحية والروائية. فمما لا يخفى على من قرأ رواية دستوفسكي الرائعة أن إيفان لا يرى في العالم سوى أسئلة موجعة كاوية كشمس تموز في البلدان المدارية. ثم إن هذه الأسئلة لا أجوبة لها قط، تماماً كأسئلة هملت، بل هي أكثر مرارة وحيرة وإثارة للقلق. وما من شيء يؤرقه كما يؤرقه أن كل شيء مباح للأقوياء في هذا العالم، وأن الضعفاء لا مندوحة لهم عن أن يفترسهم أصحاب الضمائر الميتة الذين لا يختلفون عن الوحوش قط. وبما أن أسئلته لا أجوبة عنها، فقد رأى الوجود غامضاً أشد الغموض. ولهذا، فإن إيفان نفسه يتبدى وكأنه منسوج من الغموض إياه. وها هو ذا يرى شخصه شبيهاً بشبح من الأشباح التي لا تتصف بشيء قدر ما تتصف باللاتعين، أو بالعجز عن الرسوخ والاستقرار، وذلك لفرط انهماكه في تحسين الأشياء، تماماً كما هو حال هملت الذي قد يكون سلفَهُ البعيد.

لعل من شأن كل من هذين المثالين أن يؤكد ما فحواه أن محتويات الأدب هي محتويات النفس حصراً، وأن معيار القيمة ينبغي له أن يكون مغروساً في تربة النفس التي تتأدب وتتفنن لتزكّي جوهرها بغية أن يصير الكائن البشري إنساناً ناضجاً خالصاً من الشرور والآثام.

وحبذا أن يتطرق البحث إلى دانتي في هذا المقام. لقد حاول ذلك الشاعر، بفضل حساسيته الصادقة، وكذلك بسبب شعوره المرير بالاغتراب، أن يجعل من الشعر ديناً ومن الدين شعراً، أو قل حاول أن يدمج الدين والشعر في صيغة واحدة لا تقبل الانحلال. ولعمري إن هذا الجهد لم يسبقه إليه أحد في تاريخ البشرية كله. ومع أن ملتن المتجهم (وهو شاعر ديني أيضاً) قد حاول أن ينجز مثل هذا الإنجاز بعد دانتي بثلاثة قرون، أو زهاء ذلك، فإنه لم يوفّق إلى ما وفّق إليه الشاعر الإيطالي العظيم، وما ذاك إلا لأنه ذهن تهويمي لا يتمتع بالقدرة الكافية على تحسس الحقيقة، كما أنه يفتقر إلى انفتاح دانتي الذي هو نتاج طبيعي لمناخ البحر المتوسط المضاء بشعاع الشمس الغامر الغزير.

وكثيراً ما يقال بأن هومرس قد أسس ديانة الإغريق. ولو جاز هذا الزعم لكان ذلك الشاعر نداً لدانتي، بل لعله أن يكون متفوقاً عليه. وفي الحق أن هومرس ليس أكثر من "حكواتي"، ولا سيما في الإلياذة التي ينسج الملل والبلادة معظم أناشيدها. فمن المحال أن ينجح النص الأدبي حين لا يكون حساساً إلى الحد القادر على تحريض حساسية المتلقي. ولهذا السبب حصراً، فإن الجزء الثاني من "الكوميديا الإلهية"، أقصد "المطهر"، لا يخلو من بلادة وضعف بسبب نقص الحساسية الكافية في ذلك الجزء. فلئن غابت الحساسية حلت البلادة، تماماً كما يحل الظلام فور غياب النور.

فمما هو ناصع أن دانتي لوعة وحسرة أنتجتها الغربة. ولكنه في الوقت نفسه حساسية من شأنها أن تفرز خيالاً وجمالاً وقدرة على الحب الصادق الحميم. أما ملتن فيفتقر إلى هذه اللباب التي لا شعر من دونها قط.

فما من ريب في أن دانتي قد عشق بياترس أحر عشق، وأحبها أصدق حب، حتى صارت هاجساً دائماً في باله وخياله. ولولا ذلك لما استطاع أن يكتب تلك الملحمة الروحية الفريدة في بابها. لقد خسر دانتي امرأة، ولكنه ربح قصيدة رائعة خالدة. أما ملتن فقد عاش تجربة سياسية مخفقة من خلال التزامه بثورة كرومول، فانعكس الأمر انعكاساً سلبياً على حساسيته، بحيث أفضى إلى تجهمها وميلها إلى التجريد البليد الذي لا تخطؤه العين في "الفردوس المفقود".

أما فردوس دانتي، وهو الجزء الثالث من "الكوميديا الإلهية"، فلا يقل عن كونه رداء نسج من النور واليخضور معاً، بل هو سيمفونية خلابة لا يقدر حتى موتسارت نفسه على أن ينجز مثلها. ولعله أن يكون شبيهاً

بصرح معماري من طراز الريازة القوطية التي كان ريعانها الباهر واسع الانتشار في ذلك العصر الذي ينبغي أن يوصف بأنه ربيع الحضارة الأوربية الفتية الناهضة عهد ذاك.

وربما جاز القول بأن كالدرن، الشاعر الإسباني المعاصر لملتن، والذي هو من البحر المتوسط أيضاً، قد جاء شديد الشبه بدانتي من حيث ميله إلى جعل الدين شعراً والشعر ديناً، وكذلك من حيث كونه حميماً وقادراً على تحسس الحياة. ولهذا، فقد سمي " شاعر السماء" عن جدارة حقّاً. ولا يخفى على المتأني أن نزعته الغنائية تذكر بميل دانتي إلى الغناء والرقة واللطف، وأغلب الظن أن ذلك الشاعر الإسباني الذي عاش مدة في إيطالية، حيث كان جندياً في أحد الجيوش، قد تعرّف على شعر دانتي فتأثر به تأثراً غير مباشر، أي أخذ توجهه وميله إلى الغناء. وبعد قراءته لشاعر الكوميديا أدرك، بفضل زخم حساسيته المرهفة، أن الشعر لا يتيسر إنتاجه إلا بسبب الصدق والحرارة أول كل شيء. فلكم كان وردزورث على حق حين وضع "الإخلاص" كمعيار دائم للشعر الخالد. ولا خلاف على ان الصدق والإخلاص اسمان لشيء واحد. والأهم من ذلك أن مقولة الإخلاص واحدة من أكبر المقولات التي عنيت بها الصوفية منذ نشوئها حتى اليوم. ولهذا، لا بد من التوكيد على أن الموروث الصوفي هو مصدر من أغنى المصادر التي يسعها أن ترفد النقد الأدبي وتمده بالثروات الذاتية الدافئة.

* * *

وبما أن الحساسية هي الوجد والوجدان والمكابدة وكل ما هو برسم الذائقة، وبما أنها ذلك الحنين الصوفي إلى عنصر من شأنه أن يجعل الحياة هنيئة زاكية، ولما كانت هذه الماهيات هي اللب الروحي للإنسان، فإن الشخص الأصلي هو ذاك الذي يتحسس، أو يتلمس دربه إلى الفحوى، بفعل تلقائي، بل لا إرادي في بعض الأحيان. وبهذا التلمس يغدو الشعر اكتشافاً، لا لينابيع اللغة وحدها، بل لينابيع الروح قبل كل شيء. أما هذا الاكتشاف، أو الاستشراف، فإن من شأنه أن يمكّن الشاعر الفذ من الإنابة باللغة إلى بكارتها البدئية، أو إلى فجرها الأول المفعم بالطهارة والسحر. وهذا يعني أن الشعر ينطوي على بحث عن القيمة. ولكن، أليس من المفارقات أن يبحث الإنسان عن القيمة في عالم بغير قيمة؟ ولهذا، ألا يتبدى الشاعر كائناً يحاول أن يروّض المحال؟

يقيناً، إن الشعر كمال اللغة، أي إن اللغة لا تملك أن تصير لذاتها، أو من أجل ذاتها، أو أن تبلغ أوج قيمتها إلا في بنية شعرية جليلة وحسب. وههنا يغدو الكلام والكمال اسمين لشيء واحد بعينه. ويتبدى التشابه في البنيان الصوتي للكلمتين ناصعاً تمام النصوع، إذ لا فرق سوى أن الميم واللام قد تبادلا موقعيهما. ولا ينطوي هذا المذهب البتة على أية دعوة إلى النزعة اللفظية الخاوية، أو إلى أن الكلمة الغريبة ينبغي أن تصير غاية في ذاتها، ولكنه ينطوي على فكرة فحواها أن اللغة ومحتواها قد اندغما في ملغمة لا تقبل الانحلال قط. فالقصيدة العظيمة لا تذعن للتلخيص دون الانتقاص من ثرائها، أو من قيمتها، كما أنها تند عن أية ترجمة مهما تك حاذقة. وكل شرح لها لا يملك أن يطالها أبداً، مع أنه قد يساعد على تقريبها من الوجدان أو من الأذهان. (في الحق أن النفيس لا بديل له). وبذلك تكاد القصيدة الجيدة، أو العظيمة، أن تصير مجلى من مجالي الإعجاز. وما من قوة سوى الحساسية التي يؤازرها الخيال الاختراقي تملك أن تنجز مثل هذا الإنجاز الطيب الجليل.

ولا تبلغ اللغة كمالها في القصيدة إلا بفعل التحسس الوثيق الصلة بصياغة الصور المفارقة للمحسوس. وهذه حقيقة من شأنها أن تلفت النظر إلى الخيال بوصفه فاعلية كبرى من فاعليات الباطن. إنه يتمم الحساسية بحيث لا يسعها أن تكون من دونه. كما أنه يكتمل بها حتى لا يملك أن يكون من دونها أيضاً. وحين يتدخل الخيال فإن نشاط الحساسية يملك أن يغيّر اللغة ويرفعها إلى أُفق الكمال، فلا تظل لغة بصر مباشر تماماً، بل تستحيل إلى بصيرة من

شأنها أن تتحرش باللا منظور. وفي هذا محاولة للخروج من ضيق التجربة وعجزها عن إرواء الروح وما يدخره من طاقات لا محل لها في دائرة الواقع العيني.

إذن، لا مشاحة في الذهاب إلى أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي ينفجر فيه الحنين إلى الما بعد، أي إلى ما وراء الفعل والتجربة. ولعل هذا الموقف الصوفي المهيب أن يكون أكبر أفعال التحسس بأسرها. ومن هذا الحنين على وجه الحصر تنبثق الفنون والآداب، وكذلك بعض المسالك الأخرى. وهذا يعني أن كل شعر متميز، بل كل إنجاز أدبي أو فني فذ، هو نتاج لحساسية صادقة لها من العمق ما يجعلها تتبدى وكأنها تلوب على المحال. وههنا، يغدو من البدهي أن يقال بأن الشعر هو الشعور، وأن القصيدة العظيمة هي نتاج لذبذبة ذاتية في المقام الأول. ولكن هذه الذبذبة لا مصدر لها سوى حاجة الإنسان إلى الصدق. فما من شيء يؤسس القصيدة، بل كل إنجاز أصلي في حياة البشر، سوى غريزة الحنين إلى الصدق والطهر والبراءة. ولا ريب في أن هذه الغريزة نفسها هي التي تنتج الحنين إلى الحرية والجمال. إنها غريزة الوجد العاطفي الشديد الشبه بالوجد الصوفي، إذ الشيئان كلاهما حنين واشتياق.

ولهذا، يتحتم على النقد، حين يكون في برهة الاستبار، أن يلتزم بمبدأ الاستبصار الباطني أو الرؤيوي، الذي هو مبدأ صوفي بكل توكيد. أما المعنى الضمني لهذا الاستبصار فيتلخص في البحث عن الحقائق في العمائق، أو عن الفحوى في لجة النص التي لا يسعها أن تكون برسم البصر أبداً. وهذا يعني أن النقد الجيد هو أن يصاغ النص المنقود صياغة جديدة، أو قل إنه إبداع الإبداع. يقول ابن عربي: "الحق ما ستره الحق وأخفاه". وبما أن الأمر كذلك فلابد من التنقيب في العمق، ولابد من بصيرة ثاقبة.

وههنا يجوز الإدعاء بأن في الميسور أن يتطور منهج نقدي صوفي من شأنه أن يأخذ بمبدأ التوسم أو التفطن السابر الرصين. ولكن عصرنا الراهن جد تافه، كما أنه قد استولى عليه جيش من الأقزام، بحيث صار التطوير النوعي أمراً يقع في منتهى العسر والمشقة، إذ إن جميع الأشياء اليوم تتآزر ابتغاء خنق العبقرية في مهادها. ومع ذلك، فإن هذا المنهج إذا قيض له أن يتحقق، فإنه سوف ينظر إلى النص الأدبي الناضج بوصفه كياناً لا متناهياً، مثله في ذلك مثل النفس التي أنتجته سواء بسواء. فالنص والنفس لجتان لا تسبران ولا تقبلان النضوب أو الاستنزاف آخر الدهر.

إذن لا بد لدراسة الحساسية الأدبية أو الفنية من أن تكون فرعاً من فروع فقه الذات، الذي لا يقبل أن يكون الوجود ما أتعقل أو أتذهن، بل هو ما أتحسس أو أتلمس، أي ما يصلني بكل ما هو أصيل وعميق. ولعل من شأن هذا المبدأ، إذا أتيح له التطور والنمو، أن يؤصل الجذور الصوفية لنظرية الفن. ولا ريب في أن هذه القوة هي ما يلحم المحايثة بالعلو، لأن لها القدرة الكافية على الكشف عن القيمة بوصفها لب الوجود.

ولعل مما هو في السداد أن يقال بأن هذه الحساسية هي التي تصنع المتعة التي لا أدب ولا فن من دونها بتاتاً. فإما أن تكون القصيدة ممتعة، وإما أن لا يكون لها وجود ذا قيمة أبد الآبدين. فالنص الجيد يمتع لأنه يؤثر، ويؤثر لأنه يمتع. ولكنه لا يمتع ولا يؤثر إلا بفضل ما يكتنز في بنيته من العناصر الديمومية التي هي بالضرورة عناصر إنسانية من شأنها أن تلغي فروق الزمان والمكان لتبلغ إلى الإنسان المحض.

ولكن القصيدة لن تكون ممتعة أو مشوقة إلا بفضل ما يندرج فيها من قدرة على تحسس الحياة بجميع جوانبها، أما الابتلاء بوعثاء النزعة الشكلية التي رسخها القرن العشرون، فهو جزماً منقصة كبيرة تملك أن تحرم

القصيدة من قدرتها على الإمتاع والمؤانسة. ومع ذلك، ينبغي التنبيه إلى أن المتعة ليست الوظيفة النهائية للنص الأدبي الجيد، وإلى أن هذا النص لا يصدر عن حساسية عميقة وكفى، بل هو يخلق حساسية عميقة، أو وعياً وجدانياً أصلياً من شأنه أن يدفع بالروح نحو السمو. وتلكم هي الوظيفة النهائية للأدب كله.

ففي الميسور القول بأن الشعر الذي تركه جلال الدين الرومي، مثلاً، هو نتاج مترع بالرقة واللطف، ولكنه لم يتزود بالحساسية الكافية التي تملك أن تصنع الأدب الخالد. ففي الحق أنه لا يتمتع بالحرارة، وإن كان لا يخلو من اللطافة القادرة على إنتاج شيء من المتعة، ولهذا، لم يستطع شاعر قونية أن يصعد إلى مستوى المتنبي الذي كان مولعاً به أيما ولع، ومع أن شعر الرومي لا يخلو من المتعة، إلا أنه لا يستطيع أن ينتج ذلك الشعور بالجلال والروعة، وهذه محمولات لا ينتجها أحد سوى العمالقة من أمثال شكسبير ودانتي. وقد لا يخفى على قارئ الرومي، إن كانت له ذائقة مرهفة، أن ذلك الشاعر شخصية لا تخلو من فتور وضحالة، أما أستاذه المتنبي فهو شخصية نارية قلما يجود الزمن بمثلها.

وما دامت القدرة على الإمتاع شديدة الأهمية، فإن واحداً من معايير النص الجيد يتلخص في أن ذلك النص يوجه نداء للمتلقي شديد الشبه بالنداء الذي يوجهه الشائق للمشوق (بفتح فضم). ومن النوافل أن يقال بأن الإنسان مبني على مبدأ الاستجابة للنداءات الممتعة الوثيقة الصلة بغريزة الحب، وكذلك بالذائقة التي من شأنها أن تتذوق الجمال بوصفه ماهية لها أخذة وفتون. ولا ريب البتة في أن مقولة "لذة النص" أو "لذة الأدب"، ليست من مبتكرات العصر الحديث كله، لأنها كانت معروفة بدقة عند الأقدمين الذين هم، جزماً، أكثر قدرة على تذوق الفنون والآداب من أناس العصر الحديث.

* * *

والآن لعل في الميسور أن يقال بأن الباطن الصرف هو الذي يتحسس الحب والموت والتصرم، أو الزوال البطيء والنزيف الدائم للعمر، بل للأنا الذي قد ينظر إلى نفسه كما لو أنه في حالة إدخال مؤقت إلى الوجود. وهذا يعني الخسران الدائم، أو الذوبان التدريجي في لجة العدم والفناء. وفي الحق أن الشعور بالزوال قد كان واحداً من أكبر الموضوعات في الشعر العالمي بأسره، ولكم أجاد الشاعر الإنجليزي أندرو مارفل (١٦٢١– ١٦٧٨) حين صاغ هذا المعنى بهذه الصورة الموفقة:

وعلى الدوام كنت أسمع خلفي

عربة الزمن المجنحة

وهي تطاردني بسرعة

ولكنك قد لا تجد شاعراً أجاد في التعبير عن هذا الصنف من أصناف الحساسية، أو الاستجابة لحقيقة الزمن أو للنضوب السريع، كما فعل أبو العتاهية، ذلك الشاعر المنسي في غياهب الأزمنة الغابرة. فلكم هو حساس ومرهف من يقول: "لدوا للموت وابنوا للخراب". ثم إنه يضيف في موضع آخر: "ألا كل مولود فللموت يولد". بل هو لم يعد يرى الحياة إلا بوصفها سفراً صوب الفناء: "كل إلى الموت في حل وترحال".

لقد أوغل أبو العتاهية في تحسس المصير حتى صار كلي الاستغراق في رعشة الموت المعربد في جميع أرجاء الحياة، أو قل إن تلك الرعشة نفسها قد صارت استحواذاً متسلطاً من شأنه أن يحيل الحياة إلى بؤس وحسب. وهكذا تمكنت هذه الحقيقة السلبية من طمس جميع الحقائق الإيجابية التي تسهم في بنية الوجود. فها هو ذا

يقول:"قطع الموت كل عقد وثيق". فكأنما استطاع الزوال أن يصبغ كل شيء بصباغة الأسود الكئيب، ولهذا فقد هيمن على شعر ذلك الرجل شعور بالغربة يبلغ حد المرارة والكآبة واللوعة، في بعض الأحيان، ويحفر هاوية تحول دون كل صلح بين الأنا والعالم. ويقول:

أراك لدنياك مستوطناً

ألم تدر أنك فيها غريب؟

ولعل مما هو جد جلي أن شعر أبي العتاهية كله ليس سوى نتاج للشعور بالاغتراب. ومع أنه شديد البساطة، وبعيد كل البعد عن الانزياح والكثافة الأسلوبية، فإنه شعر ينتسب إلى فصيلة الفلسفة الذاتية، أو حتى إلى الديانة البوذية، ولهذا فإنه ينطوي على الكثير من الأفكار الحديثة، أو من بذورها ونوياتها الجنينية، وأمام مثل هذه الظاهرة، لا يسع المرء إلا أن يسلم بوجود مشاعر راسخة لا تتغير ولا تتبدل، أو قل إنها لا تعنو لتصرم الأزمان.

بيد أن أبا العلاء المعري (٩٧٣– ١٠٥٧م) أقدر من أبي العتاهية في مضمار التحسس الوجودي الذي لا يرى الحياة إلا من حيث هي شقاء وألم واغتراب.فها هو ذا يقول:

وإذا رجعت إلى الحقائق لم يكن

في العالم البشري إلا بائس.

إذن، ما من شيء في الحياة البشرية سوى البؤس وحده. ثم إن تحسسه لشؤون الوجود قد بلغ به إلى هذا القول الذي يملك أن يرسخ في الذهن صورة لزمن مقفل:

فلا تأمل من الدنيا صلاحاً

فذاك هو الذي لا يستطاع.

بيد أن حساسية المعري الرهيف الوجدان، والنادر النظير في تاريخ الشعر كله، ليست سواء على الدوام، إذ كثيراً ما يتبدى الرجل إنساني النزوع إلى الحد الذي لا يبذ. يقول أبو العلاء:

وهون أرزاء الحوادث أنني

وحيد، أعانيها بغير عيال.

ما من موقف إنساني آخر يملك أن يتخطى هذا الموقف في نبله وشدة تحسسه للبؤس البشري، وفي إشفاقه على الروح وميله إلى وقايته من جميع أصناف الشقاء. وهذا الصنف من الشعر الذي ينفعل بالألم البشري ويوليه أهمية قصوى هو أنبل أصناف الشعر والأدب على الإطلاق، إذ لا شيء أعمق في النفس من آلامها وأحزانها ومشاعر بؤسها.

واللافت للانتباه في هذا الموضع أن الشاعر يبلغ إلى ذروة الوعي الذاتي الحساس، الذي هو وعي وجداني أو معرفة انفعالية، دون أية صورة فنية أو تشبيه أو استعارة، أي دون الاستعانة بالخيال تقريباً. فإذا آمنت بأن الغاية النهائية للكائن البشري هي أن يصير إنساناً، فإن اعتقادك هذا سوف يفضي بك إلى الجزم بأن كل أدب، بل كل فن بعامة، تزداد قيمته كلما اقترب من النمط الإنساني العالي الذي هو ضمير حساس بكل توكيد. وهذا يعني أن نظرية الفن أو الأدب سوف يتعذر تطويرها بمعزل عن الفلسفة الذاتية التي تشكل الصوفية شطراً كبيراً من يخضورها البحث.

وقد لا يخفى على الخبير بالشعر أن الشطر الباهت من شعر المعري نفسه، وكذلك من شعر المتنبي، بل من كل قول أدبي، هو كلام لم يصدر عن أية حساسية ذات شأن، ولكن القسم الحي من شعر الرجلين معاً هو نتاج لحيوية جوانية ذات خصوبة متميزة. ولعل أفضل شعر المتنبي أن يكون ذلك الصنف الذي أنتجه شعور بالاغتراب ساحق ومرير. وفي الحق أن هذا المذهب نفسه ينطبق على ابن الفارض الذي تنداح مسافة طويلة بين شعره الجيد وشعره الرديء، حتى لكأن جهاز حساسيته يتعطل تماماً في بعض الأحيان. ولكن ابن الفارض لا يبذ بتاتاً حين يتحسس الغائبات والنائيات. وهذا، بالبداهة، يشبه أن يكون تفقداً لما يعتور الوجود من نقص. ولا ريب في أن كل تفقد وجداني هو ضرب من ضروب الشعور بالاغتراب.

ولئن حاول المرء أن يرصد حساسية الشعراء الغربيين ذات الصباغ الوجودي، ولا سيما شكسبير الشديد الهم بما تنطوي عليه الحياة من شرور وآلام، فإنه سوف يكتب آلاف الصفحات لكي لا يقول سوى جزء من الحقيقة وحسب. ولكن حبذا الإشارة إلى أن شعر إدغر ألن بو هو استحضار لحساسية لا يتيسر وصفها بسهولة ويسر. فالشطر الجيد من قصائده لا موضوع له سوى حنين حزين يائس شفاف، ولكنه يملك أن يجتذب الحساسين إلى حد الخلب. فما كان (بو) إلا موالياً للموت بوصفه الخسران الأكبر، أو من حيث هو قوة تتخاذل أمامها جميع القوى الأخرى، وتستخذي حتى تبلغ حد العطالة. ولقد رحب به الشعراء الفرنسيون أيما ترحيب إثر وفاته سنة ١٨٤٩، وذلك بوصفه رائداً من رواد الشعر الرمزي، ولكن الصواب أن يعجب به المرء لأن قصائده، أو بعضها، نتاج لروح يكابد اغتراباً ملتاعاً يوشك أن يفضي بصاحبه إلى حد الاختناق. يقيناً، إن (بو) هو اللوعة نفسها، وذلك لأنه قد خسر أنفس الكائنات وأعزها على الفؤاد.

ولعل في الميسور الذهاب إلى أن وجود (بو) في أمريكا القاحلة، التي تكاد أن تجهل الشعر والصوفية والفلسفة الذاتية، التي هي نتاج لحساسية أصلية لا تملك المجتمعات الشديدة الإيغال في تطوير العلم والصناعة أن تعرفها إلا لماماً – إن وجوده في ذلك الأفق هو برهان حاسم على أن ناموس الاستثناء يعمل في كل مكان وزمان.

والآن، قد يجوز لهذا المذهب النازح صوب الداخل أن يخول المرء حق التأكيد الجازم على أن قيمة النص الأدبي لا تكمن في انه يعكس الواقع أو يحاكيه، كما وهم أفلاطون وأرسطو، وكذلك بعض النظريات الحديثة والفقيرة إلى الروية والاتزان، وإنما هي تكمن في كونه يتحسس الحياة أو يتقراها ويسرد صلتها بالشعور وتأثيرها على الروح أول كل شيء.

ومما هو جائز أن الأدب، ولاسيما الشعر الذي هو لب الكلام كله، لا يقل عن كونه محاولة جلى تبذلها الروح بغية السمو فوق الواقع الذي لا يملك أن يكون إلا ساقطاً ومنحطاً على الدوام، أي أن الفن لا يسعه إلا أن يكون ذا وظيفة أخلاقية لا مباشرة بكل تأكيد. ولكم غلط أوسكار وايلد حين قال: "إن علم الجمال أرقى من علم الأخلاق". ففي صلب الحق أن الجمال أخلاق والأخلاق جمال. وحيثما راح الإنسان يتحسس الجمال ويتذوقه، فإن البذاء لا يملك أن يكون بتاتاً. ومما هو بدهي أن تأمل الجمال والفن والأدب من شأنه أن يدفع النفس إلى الأعلى، بل لعله أن يكون قادراً على أن يصقلها ويجعلها كياناً خالصاً من كل سوء. لقد تمكن شكسبير أن يدرك تأثير الجمال على النفس إدراكاً عميقاً، وذلك حين قال في مسرحية له عنوانها "خاب سعي العشاق" (ف٤، م٣):"إن رؤية الجمال تجدد العمر، وترد الشيخ طفلاً وليداً". وهذا يعني أن من شأن الجمال أن يدفع النفس إلى البراءة والصفاء وطهارة الوجدان.

وبإيجاز، فإن الفن لا يحاكي الواقع، أي هو لا يقلده، بل يأتي إليه بإنجازات لا وجود لها فيه أصلاً، وذلك بعد أن يتمكن الروح المترع بالغضارة والنقاء من استيعاء الغياب، أو من تحسس بنية الوضع وما يعكره من توترات وهموم. وفي الحق أن واقع الحياة لا يملك أن يكون هانئاً ساجياً بتاتاً، بل هو لا يستطيع إلا أن يكون مأهولاً بالغثاثة

والرثاثة والعوز والاضطراب على الدوام، فإما أن يكون الفن سمواً ورفعة ولطفاً أثيرياً، وإما ألا يكون بأي حال من الأحوال. وهذا يعني أن الفن محاولة يبذلها الروح البشري إبتغاء تغطية النقص الأزلي الرابض في قلب الأشياء لا يريم. وبذلك يجوز القول بأن الفن هو الهيف الذي يحاول أن يعوض عما في الحياة من جلف.

ولما كان الأمر على هذا النحو، صار لزاماً على الفنان، ولاسيما الشاعر، وهو واحد من ذوي الأرواح المطهمة الهيفاء، أن ينزع إلى الكمال أو إلى العلو، ولكن في عالم يثلبه الهبوط ويعتوره النقصان الذي يغلغل فيه حتى نقي العظام. كما يتوجب عليه أن ينتج الجمال، ولكن في عالم لا يملك أن ينتج إلا القبح والبؤس والعناء قبل أي شيء آخر.

* * *

والآن لا بأس في الانتقال إلى لون آخر من ألوان الحساسية وهو ذلك الصنف الذي يحاول أن يستحضر اللطف والأنس والدماثة. وهذه حقاً إحدى محمولات الحياة البشرية التي لم يستطع حكيم المعرة أن يرى منها ولو نتفة صغيرة. ومن المؤكد أن تحسس اللطف الأهيف، أو وجه الحياة الناعم الرخيم، وهو ما لم يتيسر التعبير عنه إلا بلغة شفقية أو قيثارية، هو من اختصاص الشعراء الصوفيين قبل سواهم من الشعراء.

قال أحدهم:

أي النسيم، سرى، بأي خيام،

متوشحاً بذوائب الأعلام؟

وافى، وقد عبقت بنشر أحبتي

نفحاته، لا عرر وثمام.

فطربت، لا أدري بأي لطيفة

وسكرت لا أدري بأي مدام.

لولا هوى للروح بين خيامهم

ما كنت ولاعاً بكل خيام.

ها قد تمكن الشعور الحساس باللطف من إحالة اللغة إلى طراء أملد يملك أن يستجيب لحاجة عميقة في النفس التي سئمت لعنة الجهد والصراع، كما ملت السلب الذي يستولي على شطر كبير جداً من مساحة الحياة. ومما زاد في لطف هذه الأبيات الأثيرية، التي تنبع من روح مطهم شفاف، أن الأنا قد تبدت وكأنها مجبولة من الثمل المدمث والنشوة الهادئة، حتى لم تعد قادرة على أن تعرف ما يجري حولها. وأهم ما في الأمر أن هذه الأبيات الرخامية أو المخملية تحاول أن تقنع المرء بأن المتكلم ههنا يستوطن في الغبطة أو في الهناءة حصراً.

وربما حالفك السداد إذا ما ذهبت إلى أن الصوفية برمتها ليست سوى ثمرة لغريزة الحنين إلى الناعمات. ولكن الناعمات دوماً مفارقات أو نائيات، ولهذا فقد راح الصوفيون يطورون طاقاتهم الخيالية بواسطة الرموز في بعض الأحيان، فجاء شعرهم وقد اتصف ببعض المزايا التي لا تتوفر لشعر سواه في الغالب الأعم. يقول أبو عبد الله الشهرزوري:

لمعت نارهم، وقد عسعس الليل،

ومل الحادي، وتاه الدليل

فتأملتها، وفكري من البين

عليل، ولحظ عيني كليل

وفؤادي ذاك الفؤاد المعنى،

وغرامي ذاك الغرام الدخيل.

ثم قابلتها، وقلت لصحبي:

هذه النار نار ليلى، فميلوا.

لعل مما هو ناصع إلى حد ما أن هذه البرهة الجلى تتحرك على التخوم الفاصلة أو الواصلة بين الزمن والأزل، أو بين المحايثة والعلو، والأهم من ذلك أنها تضمر نداءً أصلياً إلى الما بعد، بل لعلها أن تضمر لوعة مكتومة سببها الغياب.

ثم إن من شأنها أن توحي بالجهد الذي يبذله الروح ابتغاء البلوغ إلى السر أو إلى اللباب. والعبارتان اللتان تؤلفان الشطر الثاني من البيت الأول، أعني "ومل الحادي وتاه الدليل"، هما ما يشف عن هذا الجهد المضني الذي يكابده الروح ابتغاء الاستجابة لنداء الشائق الفتان. أما النار التي لمعت بعدما حل الليل، والتي هي رمز دون أدنى ريب، بل رمز مكثف لغائب عزيز ينصب عليه الحنين بكل وضوح، فهي عنصر يحاول بحضوره في الأبيات، وبسبب من كونه إشارة قدسانية، أن يجعل اللا متاح متاحاً، أو ميسوراً ولو في الخيال. هذا يعني أن الخيال يعمل في خدمة الباطن أو في خدمة العمق الديمومي الراسخ الشريف.

إذن في السداد أن يقال بأن هذه الأبيات إنما تنبجس من حساسية أصلية آتية من خلد قصي. أما فحواها المنبث في مجملها، أو في لجتها، فهو اللوبان على الحميم المفقود وإتاحته أمام البصيرة، حتى لكأن الغياب قد تفجر فاستحال إلى حضور. وبذلك يكون روح الشاعر المشتاق للعلو الذي ما بعده علو قد ولج في برهة التجاوز، فانتقل من طور الحطة إلى طور الرفعة، أي إلى الأعالي المضاءة بالنور الذي هو حاجة من حاجات الروح الذي لا يرضى بالخواء ولا بالسراب. ومع أن أسلوب هذه الأبيات أقرب إلى المباشرة منه إلى الإيماء اللا مباشر، ولو أن ثمة رموزاً أو كنايات مثل النار ومثل ليلى، مع ذلك فإن الفحوى أو كل ما يختلج في عقر النص يكتسب بعض الحصانة من جنوحه للبقاء خارج أطر التحديد المباشر الصريح.

بيد أن أهم ما في أمر هذه الأبيات النفيسة التي قلما تجود الذائقة الصوفية بما يضارعها، أنها تؤشر إلى حقيقة مؤداها أن الإنسان، في أصله الرفيع ليس سوى الحنين وحده، وليست جذوره سوى الأشواق التي لا يسعها أن تكون إلا صنفاً من أصناف الحرارة قبل كل شيء. والأهم من ذلك أن المتوسم إذا ما تأمل هذه الأبيات فإنه سوف يقتنع بأن كل نص أدبي من الطراز الأول هو تحويل العالم إلى وجد أو وجدان ذي شكل باهر وناجٍ من الجفاف والتجريد السديمي العقيم. ولهذا فإن جدل الشعر بخاصة يتيسر لك أن تلخصه بأنه وحدة الوجدان والأسلوب المفعمين بالحيوية والقدرة على الجذب والخلب. وإنها لوحدة من شأنها أن تصهر اللغة ومحتواها حتى درجة الاندغام ولكن وحدة اللغة والوجدان سوف يتعذر عليها أن تجيء إلى الوجود إلا نتاجاً لحساسية حارة فاعلة، يمازجها نازع معياري باطني أو لا شعوري لا يدرك إلا بغريزة خاصة. ففي الحق أنه ما من شاعر إلا وهو مسكون بناقد وما من

ناقد إلا وهو مسكون بشاعر. أما الأسلوب الأصلي فهو ذلك الذي يجمع المتانة. إلى اللدانة فالصلابة بغير طراء جفاف، والطراء بغير صلابة ميوعة، والنجاح في وحدة هذين الجوهرين.

* * *

ناصع إذاً أن الحساسية هي وحدها القادرة على أن تجعل من النصوص أدباً أصلياً يملك القدرة الكافية على الصمود في وجه الزمن. ويستتلي ذلك أن استقصاء الأحوال الجوانية هو سر المزية في كل نص جيد. وقصارى المذهب أن الحميم هو العنصر الصميمي في الآداب والفنون كلها. فما من شيء يستطيع أن يلفت الفؤاد أكثر مما يفعل الإحساس الصادق الكريم، حتى لكأن الإنسان في جوهره الزاكي هو الصدق والطيبة أول كل شيء.

وربما جاز الذهاب إلى أن شدة إحساس الشعراء بوطأة الشر والسلب والنقص والخسران على أرواحهم المرهفة هي ما دفعهم إلى تنقية اللغة وتطهيرها، وذلك لكي يتمكنوا من ابتكار بنيان مقدس نفيس في سواء عالم مدنس خسيس. إن شاعراً مثل شكسبير ما كان له أن يهيمن على اللغة الانجليزية إلى هذا الحد لولا شدة حساسيته التي مكنته من تجسيد الشر حتى صار برسم البصر قبل البصيرة. ولهذا يسعك التوكيد على أن تحسس الروح للشرور بهذا الهم وهذا الاهتمام هو ما جعل أسلوب شكسبير مهيباً جليلاً لا يضارعه أي أسلوب آخر في اللغة الإنجليزية كلها.

وههنا بالضبط يكمن الفرق بين أسلوب شكسبير وأسلوب غوته على سبيل المثال. ان غوته وهو عملاق كبير كثيراً ما يتبدى بوصفه حكيماً وأحياناً بوصفه شاعراً ملهماً ومزوداًَ بخيال مدمث لطيف. ولكن إنهماكه بظاهرة الشر الثقيلة الوطأة لا يعادل نصف انهماك شكسبير بها. فمما هو شديد النصوع أن هذا الأخير لم يعد يرى العالم في بعض مسرحياته، إلا من حيث هو تجسيد لقوة جحيمية أو إبليسية لا يملك الخير إلا أن ينهار أمامها أو يتلاشى. ولهذا بالضبط اختلف أسلوب الرجلين اختلافا جلياً لا يخفى على الحصيف فكانت لغة الشاعر الانكليزي أكثر رصانة ومتانة من لغة الشاعر الألماني التي لا تخلو من التهويم، بل حتى من الحاجة إلى التماسك الرصين في بعض الأحيان.

فمما هو جلي إذاً، ان ثمة صنفاً من أصناف التشارط المتبادل بين الأسلوب والحساسية أقصد أن زخم التحسس لا بد له من أن يفضي إلى تفعيل اللغة على نحو دينامي لعل من شأنه أن ينتج أرفع الأساليب وأدومها وأقدرها على إيقاظ أخيلة لطيفة. وهذا يعني أن بلادة في الروح، أو في الحساسية، سوف تنتج بلادة في الأسلوب، وكذلك في مناخ النص، إنتاجاً محتوماً لا سبيل إلى اجتنابه أبداً. وفي الحق أن جميع أصحاب الأساليب المتميزة هم أناس حساسون ويتمتعون بقدرة نادرة على التقاط فحاوى الأشياء أو ما تدخره من مقومات أو مستورات.

* * *

أما ما هي الحساسية بالذات فذلك أمر ليس في ميسور المرء أن يوضحه بسهولة، وذلك لأنها لا تخرج البتة عن حدود الشعور الذي قد لا يرضخ للتذهن إلا على نحو طفيف. فالشعور سر لا يعنو لغير الزكانة، أو النهج الحدسي الذي هو وقف على المتوسمين وحدهم، ولكن البحث الفقهي في أصل الكلمة قد يسعف المرء على استنباط المعنى المضمر في عقرها المكتوم. فاللغة العربية تشتق كلمة الحساسية من أصل ثلاثي هو الحاء والسين المشددة أو المضاعفة. والحاء حرف مختص بالتأشير إلى الحياة والحب والحركة والحرب والحرارة والحرية والحنين والحنان، وما إلى ذلك من ماهيات تنبثق من الحر، أو تنطوي عليه، ولاسيما الحمام (بالكسر) الذي هو الاسم الآخر للموت. (سمي حماماً لحره وشدته).

وأما السين فهو حرف السلاسة والاستسلام للدعة والركون إلى السلم. ثم إنه في الوقت نفسه حرف الانسياب والتسلسل بخفة وهدوء. وهذا يعني أنه وثيق الصلة بالرقة والشعور المرهف. وهو إذ يتكرر في هذه الكلمة، أو في أصلها الثلاثي، فإنه يضمر ما فحواه أن الحساسية هي لطف وعذوبة وهيف. وإذ تضيف الحاء الحرارة إلى هذا الجوهر اللطيف، فإن الحساسية تصير، من جهة فقه اللغة، حياة سلسة حارة، أو استجابة نفسية للحياة على نحو حار ومرهف في آن معاً، بل قل إنها زخم القوة الداخلية في تفاعلها الطيب مع الحياة. ومن الواضح أن الفن برمته، بل كل ما هو نبيل وأصيل، إنما ينبثق من هذا الينبوع حصراً. ولا مبالغة في القول بأن كمال الإنسان، بل درجة إنسانيته، إنما تتحدد بحصته من الحساسية المركوزة في جبلته نفسها. وأياً ما كان الأمر فإن الحساسية قوة عاطفية أو انفعالية شديدة القدرة على الإبداع بفضل ما يندرج فيها من زخم وطيبة وديناميـة إيجابية أو فاعلة. ويتلخص الفرق بين الحاسة والحساسية في أن الأولى تتعامل مع المادة بينما تتعامل الثانية مع الصميم الروحي للأشياء. ولعل من شأن هذا التحديد أن يؤشر إلى الفردية ما دامت شدة التأثر بالتجربة هي الشأن الأهم. وما كان للأدب والفنون والصوفية والفلسفة الذاتية أن تكون إلا نتيجة لهذه الحيوية على وجه الضبط والدقة.

ويندرج في هذا المذهب ما فحواه أن للحساسية قدرة على تحريض الوجدان والخيال كليهما أو على دفعهما صوب الفعل والإنجاز، وذلك بفضل ما تنطوي عليه من حرارة وزخم.وربما جاز القول بأنها الطاقة التي تملك أن تجعل الذاتية شارطاً للموضوعية، بل شرطها الوحيد. وبذلك فإن الداخلية والخارجية تدخلان في جدل هو من الحيوية والتلاحم بحيث لا يعود في ميسور العقل أن يتمكن من تقديم إجابة حاسمة على هذا السؤال: أيتهما تحدد الأخرى، الذاتية أم الموضوعية؟ وقصارى المذهب أن الحساسية حرارة شيمتها أن تتوقد في داخل النفس فتدفعها إلى استنباط الفحوى أكان لطيفاً أم عنيفاً، كما قد تدفعها إلى مكابدة ما يربض في التجربة البشرية من بؤس وألم ومرارة. يقول العطار في "منطق الطير":"من لم يكن ناراً، فإن حياته سوف تفتقر إلى العذوبة." ها قد صارت النار أصل العذوبة، أو تساوى العذاب والعذوبة، أو اتحدا في بنية واحدة. ومع أن هذا ليس صحيحاً، فإنه ينطوي على إشارة مؤداها أن ما ليس حاراً قد لا يتمتع بالقدرة على الاكتمال.

* * *

ولكن ما هو شديد الأهمية أن الحساسية الأصلية لها قدرة كافية على إنجاز رابط وثيق بين الخيال والوجدان، أي بين جانبين من جوانب الذات بوصفهما طاقة إبداعية. وهذا أمر قد يؤثر على الصلة التي تربط بين الشكل الفني وبين أصله العاطفي أو الجواني. وينتج عن هذه الحقيقة التأسيسية أن منجزات الخيال الكبرى هي حوامل لمحمول جوهري، تلخصه مقولة الوجدان الحي أو الشعور الحميم. ولهذا، لا بد من التنويه بأن الأخيلة التي تشبه القشور الجافة الذاوية، التي تخلو من المحمول الروحي والوجداني، ليس لها بالشعر إلا صلة واهية فقط.

إذاًَ، صار في الميسور الاعتقاد بأن الحساسية هي الينبوع الأغزر لكل نص أدبي جيد، بل ولكل فن ذي بال. فبفضل زخم التحسس وعمق التأثير بالمعطيات، أو بما يعاش حقاً، يتكون التعبير القوي، أو الشكل الفني القادر على التأثير. ولا ريب في أن التحسس الحي هو سبب القدرة على التأثير الحي، أو على تحقيق الاتصال في العمق، أو في غور الأشياء السحيق. ولكن حبذا التأكيد في هذه البرهة على أن الحساسية شديدة التأثر بالخارج ومعطياته وأحداثه وحقائقه الجسام. ففي هذا الزمن الراهن الآخذ بالتجوف، أو بالتجيف المضطرد، لا بد للحساسية من أن تزداد حدة وشدة وعراماً، ولا بد للبلادة البقرية من أن تتقلص وتضمر، وذلك لأن من خصائص الداخل، حتى وإن كان ضامراً، أن يتأثر بالخارج على الدوام.

ومما يندرج في هذا المذهب أن معنى التأثير هو استيلاء حساسية المرسل على حساسية المستقبل استيلاء كلياً أو جزئياً. وهذا يعني بالضبط أنه لا يؤثر ولا يتأثر إلا الروح الحساس، مثلما يتضمن أن كل فرد يرسل ويستقبل بما يتناسب مع همته وطبعه، أو مع حرارته الخاصة. ومما قد يكون نافعاً أن يشار هنا إلى أن اللغة العربية تشتق لفظة "المأثرة" التي هي إنجاز إيجابي يتحدى قدرة الزمان التدميرية من الجذر الثلاثي الذي صدرت عنه لفظة "الأثر" ولفظة "التأثر" ولفظة "التأثير" أيضاً. ولهذا، فإن المأثرة هي ذلك الإنجاز الذي من شيمته أن يسهم في صنع الهوية، أو حتى في صنع الزمان، لأنه نبع من أس الأصالة حصراً، بل قل إن المأثرة هي ما يؤثر في المستقبل، أو في الأجيال الآتية، أعني أنها توجه الواقع، أو الحاضر، باتجاه يغاير اتجاهه السابق على وجودها، أو تترك آثارها على ما سوف يأتي بعدها من منجزات.

إن النص الأدبي العظيم هو ما يؤثر حقاً، وكل ما يؤثر هو مأثرة، دون أدنى ريب. وهو لا يؤثر إلا لأنه يملك أن يستولي على الوجدان حصراً، أي على صميم الروح. أما ذلك التهويم التجريدي الخاوي، وهو ما يحاول إيهام المرء بأنه قادر على الإيماء والإيحاء، فلا خير فيه ولا أثر له بأي حال من الأحوال.

وبإيجاز، إن التأثير الفعلي هو معيار من معايير القوة بوجه عام، ومن معايير الأدب العظيم بوجه خاص.

ولكن، ما الذي يتحسسه الوجدان ويعبر عنه؟

كل شيء على الإطلاق. بيد أن أبرز ما تنهمك به الحساسية هو آلام الإنسان وبؤسه ومعضلاته. ولكن الروح يملك أن يتحسس ماهيات أخرى هي لحظات جوهرية في الحياة. ولعل الجمال أن يكون أفضل هذه الماهيات الأخرى بأسرها. فهو، بكل جزم. واحد من المستورات العظمى في هذا الكون الشاسع المنداح. ولكم أصاب جون كيتس حين ختم إحدى قصائده بهذا البيت المتلألئ كالماس: "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال". ولا عجب أن يذهب كيتس هذا المذهب، فلقد كان يؤمن بأن الإنسان يتعلم من الخيال أكثر مما يتعلم من الجدال.

ولسوف يشعر المرء، لدى التأمل والتدبر، أن التزام النفس بالجميل وحنينها إليه على الدوام، مع أنه لا يشبع جوعاً ولا يشفي مرضاً، لهو أمر عجيب ومثير للحيرة، إذ حسب الجميل أن يكون كي تتعشق به النفس إلى حد مدهش. وربما أصاب الحصيف إذا ما زعم بأن الإنسان يكابد مسغبة جمالية طوال حياته، أي أنه يظل يعاني الحاجة إلى الجميل ما دام حياً، وما دام يتمتع بصحة النفس أو صحة الوجدان. فكأن الجمال هو الرسالة التي تبثها المادة للروح بواسطة بعض المرئيات، أو كأن سر الكون يحاول أن يتجلى على هيئة كائنات أفعمت بالوسامة والزهاء. ويبدو أن الأخذة الجمالية، أو القدرة على الاختطاف والنقل إلى البعيد، هي التي حرضت حساسية الشعراء بخاصة، والفنانين بعامة، كما أضرمت حنينهم إلى الوسامة والرقة، فأنتجت من المنجزات النفيسة ما هو شديد القدرة على إرضاء الذائقة المرهفة، وعلى إرواء حنين الإنسان إلى النائيات وتلبية شوقه إلى العاليات.

وحبذا أن يقال بأن التناسم مع الوسيم هو آن من أسمى الآناء التي يعيشها الروح. وهذا هو الحب الذي من شأنه أن يوحد بين شطري البشرية المنقسمة إلى جزأين متباينين، كما قد يرمز إلى انتصار الإنسان على كل تناقض في الوجود. ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن راحت الصوفية ترسخ في أساسها المتين هذين المبدأين المتكاملين: مبدأ الحب ومبدأ وحدة الأضداد، أو صلح المتناقضات.

وبما أن الحب يتمتع بهذا المقدار كله، فقد جاز للمرء أن ينظر إليه بوصفه واحداً من أخصب المستورات التي تتحسسها الحساسية. ولا ريب في أنه الموضوعة الأولى للأدب كله، بصرف النظر عن الزمان والمكان. وهو، بكل

جزم، واحد من المستتبات المطلقة في هذا الكون المطلق السراح. أما ارتباطه بالجمال فلا يخفى على أحد. ولئن كان الحب تلقائياً، فإن الجمال من اختصاص قوة ذاتية لا تقل عن كونها تركيباً يضم الحساسية والذائقة، أو يصهرهما في بنية عليا تتخطى أيا منهما لتبلغ إلى الذروة.

ومع أن الغريزة الذاتية التي تتخصص بالألم أعمق بكثير من تلك التي تتخصص بالحب والجمال، فإن لهذه الغريزة الأخيرة مزية قد تجعلها أصلية مثل تلك، وخلاصة هذه المزية أن الألم زائل، أو يجنح دوماً إلى زوال يضطرد على الدوام، وذلك لأن غرائز الدفاع تقاومه وتنفيه دون كلل أو ملل، إذ لا بد من استئناف الحياة الهادئة من جديد. أما الجمال المتحالف مع غريزة الفرح وغريزة الحب المتخصصة بالديمومة، أو باللانهاية، أي بصيانة الزمن من الإمحاء، فلا يخرج التعشق به من باطن الإنسان أبداً. إن الجمال جذر الحب، والحب هو الاتصال في العمق على نحو أصيل. ولهذا، فإن الحساسية لا تتحسس شيئاً بكامل زخمها كما تتحسس الحب والجمال، سوى الموت الذي هو النهاية التي تنتصب في وجه الحب النازع إلى الديمومة، أو إلى اللانهاية.

ثم إن هنالك ماهية أخرى لا تقل أهمية للحساسية الصافية عن الماهيتين السالفتين، ألا وهي الغموض الذي يحيط بهذا الكون المغمس في لجة السر. فالتهجس لسر الوجود، أو لأصوله المنبهمة المطموسة (من أين أتت المادة؟) هو فعل دائم من أفعال النفس المهمومة بمصيرها على نحو مقلق أو محير. فلقد أفلح الفيلسوف الفرنسي جبريل مارسيل، وهو واحد من المرهفين والفلاسفة الذاتيين الحساسين، حين أسس مذهبه الفلسفي على أن العالم ليس بالمعضلة وإنما هو سر، أو لغز بغير حل قط. ومع أن هذه الفكرة هي الأس الذي تنبجس منه جميع الصوفيات القديمة، فإن إعادة استئنافها في إحدى الفلسفات الحديثة الكبرى هي آية على أنها فكرة أصلية وصحيحة ومقلقة لروح الإنسان.

بيد أن مارسيل كان في ميسوره أن يصيب كبد الحقيقة لو قال بأن العالم سر ومعضلة. في آن معاً.غير أن الفيلسوف، على شدة حساسيته ورهف روحه، قد كان يحاول اجتناب معضلة الشر حين انتحى هذا المذهب الآنف الذكر. ولكن مشكلة الشر لا تقل عن إشكال السر استطاعة على إنهاك الذهن بما هو قوة استكناه واستبار. وفي الحق أن الشعر، بل الفن بعامة، قد كان على الدوام منهمكاً بهذه الموضوعة الكبرى التي لا تملك الحساسية إلا أن تتحسسها بأصالة.

وترتبط موضوعة الاغتراب بالموت والزوال وتصرم الوجود الفردي الذي يمتح مدته من معين محدود الكمية. كما أن هذه الموضوعة نفسها وثيقة الصلة بالشر الذي يملك أن يخثر الدم في العروق، إن في الإنسان حاجة إلى الاتصال في العمق مع الأفراد الآخرين، أو مع الكلية التي هي المجتمع، أما الاغتراب فهو امتناع هذا الاتصال بسبب استطارة الشر في جملة الحياة البشرية. ولكن هذا هو الاغتراب الاجتماعي. أما الاغتراب الوجودي فهو شيء آخر تماماً. وهو يتلخص في أن نسيج النفس ليس من نسيج الوجود كله.

ومما يند عن الذهن أن يقال بأن الاغتراب من إنتاج الطور الصناعي الحديث. فللحق أنه شعور مرير كئيب تنتجه جميع الأزمان دون استثناء. ولكنه أغزر وأكثر حضوراً في المدن المتورمة مما هو عليه في أي مكان آخر. ولوجه الحق الخالص أن إنسان المجتمع الصناعي المتقدم أكثر بؤساً وتعاسة من إنسان الفقر، ولاسيما الفقر المعتدل، حيث تخف وطأة الاغتراب إلى حد بعيد. ومن العجائب أن يكون الفقر أكثر رأفة بروح الإنسان من الثراء الوفير.

* * *

ثم إن الطبيعة واحدة من أبرز الموضوعات التي انهمكت بها الحساسية أيما انهماك، وذلك من حيث هي حياة وجمال وسعادة، أو بوصفها ملاذاً يلجأ إليه الإنسان حين يزدرده الشعور بالاغتراب الاجتماعي. وهذا ما فعلته فئة من الشعراء الرومانسيين الانجليز. لقد كتب جون كيتس "أغنية إلى عندليب"، وكتب شلي "أغنية إلى قبرة"، وكذلك "أغنية إلى الريح الغربية". لكن شاعر الطبيعة الذي لا يبذ في تاريخ البشرية كله هو وليم ورد زورث (١٧٧٠- ١٨٥٠) إذ في الحق أن هذا الرجل قد كان الشاعر الوحيد الذي تحدث عن ديانة الطبيعة. فها هو ذا يقول:

ويودي لو أن عبادة الطبيعة

توحد أيامي وتربطها بعضها ببعض

ولكم كان صادقاً حين افتتح هذه القصيدة نفسها على هذا النحو الجميل:

إن فؤادي ليقفز إلى الأعلى

حين يرى قوس قزح في السماء

في الحق أن ورد زورث هو أكبر الشعراء الذين اجتذبتهم الطبيعة فاستجابوا لها بكثير من التوله والافتتان، ولاسيما في قصيدة له عنوانها "دير تنترن" التي يسعك أن تقول عنها بأنها أغنية للطبيعة التي أحيلت ههنا إلى روح أهيف أملد، وارتفعت عنها صفة السقوط، فصارت مصدر سعادة وينبوع أفراح، حتى لكأنها الفردوس المفقود وقد استرده الشعر من جديد. وربما شعر قارئ هذه القصيدة الرائعة بأنها لوبان صادق على الاتصال في العمق، أو في صميم الأشياء الحميم. فهي تعبير أدبي ناجح عن الرغبة في الالتحام بالكون، أو عن السعي الملهوف وراء العلاقة، التي هي مطلب من أعز مطالب الإنسان. ولهذا يجوز القول بأنها واحدة من أقوى الأشعار التي عبرت عن وحدة الوجود. والأوضح في الأمر كله أنها ملغمة يلتغم في بنيتها حب الطبيعة وحب الآخر والشعور بالزوال. فليس بالصدفة أن تبدأ بالسنوات الخمس والأصياف الخمسة والشتاءات الخمسة التي انصرمت قبل أن يلتقي الشاعر بنهر الواي من جديد. إنه الشعور بالانقضاء، أو بالنضوب التدريجي المستمر.

وقصارى الزعم أن "دير تنترن" صلاة جليلة في عبادة الطبيعة، أو سفر مقدس من أسفار ذلك المذهب الجليل.

* * *

ومن المؤكد أن ثمة موضوعات أخرى كثيرة جداً من شأن الحساسية أن تتحسسها بحرارة وصدق. ولعل الحرب أن تكون واحدة من أبرز هذه الموضوعات التي انهمك بها الشعر منذ أيام هو مرس حتى اليوم. ويمكن للمرء أن يذكر عنترة العبسي في هذا المقام، فهو شاعر فارس عظيم القدر، ويتميز بمجموعة من القيم لعلها أن تكون أرفع القيم التي بجلها الإنسان. فهو شهم شريف وعاشق عفيف من شأنه أن يعلم السمو والأنفة وعزة النفس، فضلاً عن الشجاعة والسخاء، وما إلى ذلك من شمائل النبل والرفعة.

وفي الحق أن معلقة عنترة هي واحدة من نخبة القصائد التي كتبت باللغة العربية. فهي تتميز بأسلوبها المتين الرصين الذي ينساب على نحو تلقائي من شأنه أن يكشف عن اللغة أثناء عملها، لا من جهة قوتها وحسب، بل من

جهة حريتها قبل كل شيء. فالكلمات ههنا تتنادى وتتحد لتصنع الجمل دون أي قسر بتاتاً، أضف إلى ذلك أن الأخلاق الرفيعة التي يتصف بها عنترة هي جماع الفضائل الجاهلية وتاجها وأعلى ما وصلت إليه.

ولا ريب في أن الأخلاق الحميدة نفسها هي واحدة من الموضوعات الكبرى في الشعر الجاهلي بأسره، بل في الشعر التراثي كله تقريباً. ثم إن الأخلاق الطيبة المحمودة قد كانت موضوع اهتمام الأدب العالمي في كل زمان ومكان. أما سبب هذا الاهتمام فيتلخص في أن الأخلاق الفاضلة هي النقيض الذي يواجه به الإنسان الشر المتفشي في هذا العالم من قطبه الجنوبي إلى قطبه الشمالي. ومن الواضح أنها الاسم الآخر للخير.

والآن، قد يتيسر للمرء أن يذهب إلى أن هذه الماهيات العشر، أقصد الألم والموت والشر والسر والاغتراب والطبيعة والحرب والأخلاق والجمال والحب، هي أكبر الرعوش الناسجة للنفس البشرية وأشدها رسوخاً في باطن الإنسان. إنها ماهيات داخلية أو ذاتية، وكل ما هو ذاتي لا يرضخ للموضعة، وكل ما لا يتموضع فهو فوق المناهج بأسرها، ولهذا فإنه يند عن الدرس العلمي ويستعصي على المنطق المحض، بل على كل منطق أياً كان نوعه.

ولا مراء في أن الشاعر مختص بكل ما لا يقبل الموضعة، أو ما لا يخضع للحيازة الذهنية. ومع أن كل فنان وصوفي وفيلسوف ذاتي يشارك الشاعر في هذا التخصص، فإن الشاعر الحقيقي يتميز بأنه أقدر على التحسس من شركائه الآخرين. يقول ابن رشيق في الجزء الأول من "العمدة":"وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره..."

وهذا يعني أنه أكثر حساسية، لا من بقية الناس وحسب، بل حتى من بقية الفنانين، ولكن مع بعض الاستثناءات القليلة أو النادرة.

ولما كان النص حساسية قبل أن يكون أي شيء آخر، فإن النقد الأدبي سوف يجد نفسه في مأزق يلخصه هذا السؤال: بأي مقرب يتوجب على الناقد أن يتصل بالنص المرهف الحساس، وأن ينخرط في مناخه الطيب الحميم؟ (إن كل نقد عالٍ هو نقد للمناخ. ونقد المناخ لا يناسبه إلا منهج يعتمد الزكانة والتفطن قبل أية ركيزة أخرى.) ومع ذلك، فإن النقد المعياري سوف يحسن صنعاً إذا ما ابتدأ بهذا السؤال: هل يتوقد النص بالحرارة الباطنية الأصلية، أم يرين عليه فتور بليد قد يجعله غير قادر على إرضاء المتلقي؟ ولكن هذا السؤال من اختصاص الذائقة والحساسية، أعني أنه ليس ذهنياً، ولا برهانياً. إذ ما من ميزان فيزيائي يشبه ميزان الجو الزئبقي للتعامل مع هذه المعضلة التي يتعذر حلها كما تحل المعادلات الرياضية.

ومع ذلك، يجوز للنقد الساعي وراء القيمة أن يذهب إلى أن المثنوية المعيارية الكبرى هي مثنوية الحرارة والبرودة، التي تكاد أن تعادل مثنوية الحياة والموت. ولا مرية في أن الحرارة هي الصدق، والصدق هو لب الوجود البشري كله. وما ذلك إلا لأن الصدق هو الطيبة التي من دونها لن يكون هنالك سوى الخبث والدناءة وفساد الحياة. فحين يبحث النقد عن الحرارة، فإنه يكون بصدد البحث عن الصدق والطيبة، أول كل شيء. وبذلك يصير النقد الأدبي فعلاً أخلاقياً نبيلاً لا هدف له إلا ما هو صادق وكريم.

إذن، ليس ثمة سوى مقرب واحد وحسب. إنه مقرب التفرس أو التوسم وحسن المأتى. وما هذا بمنهج بتاتاً، إذا ما حكم المرء انطلاقاً من طبيعة هذا الزمان النازع نحو توتين مناهج الدراسة والتفكير. ومع ذلك، فإن التوسم قادر على أن يخلص الروح النقدي من النزعات الآلية المعقومة، وكذلك من تلك النزعات التي أصيب أصحابها بالهوس بكل ما هو شكلي، بل بكل ما هو خُلَّب. إن من شأن هذا الهوس أن يحرم الناقد من كل حكمة وحصافة، لأنه لا

يظل مهموماً باللباب، بل هو يكتفي باللحاء، أو لعله أن يطلبه دون سواه. ولذلك، فإنه يعجز عن الولوج، إلى غور الأشياء السحيق، بسب افتقاره إلى اللطف والكياسة ورهافة الذائقة.

ولهذا فإن منهج التوسم يرتكز على الحدس الصافي الذي من شأنه أن يتحد بالعلو المبثوث في النص الجيد. وهذا يعني أنه منهج يتحسس حساسية الكاتب حصراً. وبما أنه منهج باطني إلى حد ما، فإن له غاية أخلاقية صوفية، خلاصتها تزكية النفس حتى تصير أطهر من نور الشمس في برهة البزوغ.

ووفقاً لهذا المنهج الاستبصاري، فإن الناقد نفسه ينبغي أن يكون إنساناً حساساً، بل شديد الحساسية، ولئن أتيحت له هذه المزية الجليلة استطاع أن يشم الرائحة المتضوعة من النص الجيد تماماً كما يشم المرء أريجاً يفوح من زهرة يانعة. وهذا يعني أن النقد الذي يتوسم هو تأثر حساسية الملتقي بحساسية المرسل. وكلما كانت حساسية الناقد أكثر زخماً وفاعلية وقدرة على التبصر، وكذلك على التأثر بالنص المنقود، كان النقد نفسه أكثر قيمة وجدارة بالاحترام. ويبدو أن الناقد الذي لا تتوفر له روح الفنان لا يسعه البتة أن يكون ناقداً أصلياً قادراً على استيعاء النصوص وإدراك قيمتها الفعلية.

ولكن، لا بد قبل الختام من التأكيد على أن السعي وراء القيمة، سواء أدركها الساعي أو لم يدركها، هو في حد ذاته قيمة، بل قيمة جلى، دون أدنى ريب. وهذه حقيقة لا يدركها، على يسرها، إلا الكرام وحدهم، إذ الكرامة، أو القيمة المركزية، في الحياة البشرية، هي المصدر الذي يصدر عنه كل فعل إنساني شريف.

* * *

الأدب والمسغبة الروحية

لعل في ميسور المرء أن يدرك ما فحواه أنه كلما ازداد عصرنا جنوحاً صوب عبادة المال والبضاعة، كثر الشعراء بخاصة، والعاملون في فسحة الكتابة بعامة، كما ازداد عدد الباحثين عن القيم العالية في حقول الدين والفكر والفن، أي في المساحات اللامادية على مختلف أشكالها وألوانها. وهذا يعني أنه كلما تفاقم الجشع الاقتصادي، واستفحل نازع الاستهلاك، تسارع النشاط الروحي وازداد رسوخه وزخمه، حتى لكأنه نقيض ينتصب ليواجه نقيضه، أو قل إن الدفاع يتوطد ويتصلب كلما أمعن الهجوم في شراسته وعنفوانه.

فمما لا يفلت من شبكة الرؤية أن الحياة تصر على إقامة ضرب من التوازن بين الأضداد في داخل جسدها الحي. وهذا ما يفسر لك سر انتشار الصوفية في العالم الإسلامي القديم، إذ كانت تزداد اندياحاً ورسوخاً كلما ازدادت التجارة تفاقماً في الشرق والغرب. فما من ريب في أن الصوفية جهد يبذله الروح البشري كي يشكم المادية حين تفتحل وتستطير شرورها، أو كي يحول بينها وبين الهيمنة على المساحة المخصصة لحرية الروح وبذلك فإن الصوفية تمنع المال من أن يزيل عذوبة الحياة. وهذا يعني أن الصوفي واحد من سدنة العلو، أو من سدنة القيم الروحية التي من دونها لا يترسب شيء سوى طعم الرماد. إنه يحرس إنسانية الإنسان.

والآن يبرز سؤال جوهري لابد منه في هذا الموضع. لماذا كان الشعر هو الفعل الكتابي الأغزر حضوراً من أي صنف كتابي آخر في مضمار التصدي لعرام المادية واستطارة شرورها خلال الثلث الثالث من القرن العشرين وما تلاه من سنوات في القرن الحادي والعشرين؟

ربما وافق الكثيرون على أن عصرنا الراهن لا ينم عن أية رغبة قوية في استضافة الشعر والشعراء، ومع ذلك فإن الشعراء يصرون على أن يكونوا، بل على أن يحضروا بغزارة في سواء هذا العرام المادي الهمجي المحيط بالروح إحاطة الظلمات بالأنوار، والآخذ بالتعاظم والتفاقم دون كلل أو ملل. فلا ريب في أن عدد الشعراء الذين يكتبون باللغة العربية في الجيل الراهن، أي في السنوات الأربعين الأخيرة، هو أكبر من عدد الشعراء في أي جيل سابق على الإطلاق. وبإزاء ظاهرة كهذه يملك المرء كامل الحق في أن يطرح سؤال هولدرلين: "لماذا الشعراء في الزمن الضنين؟" فمع أن كثرة الشعراء على هذا النحو السرطاني هي إمارة على انحطاط الشعر نفسه، فإن هذه الكثرة لا تخلو من دلالة على مستوى جوهر الحياة.

ومما قد يثير الدهشة، وربما الاستهجان، أن يصر الشعراء أيما إصرار على أن يحملوا صليب الحياة في كل زمان ومكان، ولاسيما بعدما صار الشعر ضرباً من الرطانة لا يملك أن يتواصل معها إلا رجل الاختصاص. وفي الحق أن الشعراء يستحقون أن يتعاطف معهم كل من له ضمير حي، فالقصيدة هي صليبهم الذي يصلبون عليه طوال الحياة، وهي النار التي تهجم عليها فراشات أرواحهم، وتصر على أن تحترق بها، ولكن من أجل لا شيء سوى تلبية حاجة في صميم أرواحهم. وربما كان المتنبي لسان حال الشعراء بأسرهم حين قال:

أنـــا فـــي أمـــة تـــداركها الله، غريـــب كصـــالح فـــي ثمـــود

فلماذا القصيدة، إذن، ما دامت صنفاً من أصناف الصلب ومكابدة الاغتراب؟

ربما لأن الشعر هو أكثر الإيقاعات الأدبية قدرة على السمو والتعالي فوق التجربة المادية الفاسدة بحكم طبعها، أو ربما لأن القصيدة ضرب من ضروب الحياة العصرية الشديدة الافتقار إلى المثل الأعلى الذي لا يملك الإنسان أن يعيش من دونه سوى حياة بغير قيمة. فلقد نسيت الحضارة الحديثة أن الإنسان مزود بغريزة مثالية لا تشبعها البضائع بتاتاً. ولم تحاول هذه الحضارة البائسة أن تقدم أيما زاد لهذه الغريزة المثالية التي أدى تجويعها إلى شعور الإنسان بجميع أصناف الشقاء. إن البشر اليوم يكابدون مسغبة روحية خانقة، وهذا هو الهم الأول للإنسان المعاصر. فأنت أمام خيارين، إما أن تحترم هذه الحضارة، وإما أن تحترم نفسك.

ومن المحتمل أن تكون هذه المسغبة حصراً هي العامل الذي أجج الكتابة الأدبية بعامة والشعرية بخاصة. ولئن صح هذا الزعم، فإن القصيدة الحديثة ما جاءت إلا بمثابة استجابة لنقص يعتور الحياة الحديثة. ولهذا، فقد تبدت وكأنها محاولة جلى يبذلها الروح البشري ابتغاء البلوغ إلى الحيث الذي ما بعده أي حيث على الإطلاق، أو قل إنها نزوح فوق المسافة الباطنية باتجاه البرهة القصوى، أو برهة امحاء الفرق بين الألم واللذة. وهذا يعني أن القصيدة تحاول أن تدشن عالمها المتمايز الخاص في داخل العالم المنداح، لتكون بمثابة عش صغير من شأنه أن يستضيف طائر الروح. وبهذا، فإنها تشبه المعابد الوثنية القديمة المفتوحة على الخارج، والمنغلقة على نفسها في آن واحد. ويبدو أن الشعر اليوم قد سئم من إمكانية تغيير هذا العالم الموغل في المادية. ولعل من حق المرء أن يؤمن بأن حدوس الشعراء أصدق بكثير من نظريات السياسة وأفكارها العجفاء.

* * *

لقد أسرف الزمن الراهن في توجيه الاهانات إلى كرامة الإنسان الذي هو ذات تصنع القيم، ولا تملك أن تحيا إلا بها، فكان رد الروح أَنْ أكثر من التعبير عن حنينه الدائم إلى الجمال والحرية والشرف، الذي هو ماهية الإنسان، وذلك لكي لا ينحط الموجود البشري إلى مستوى الموجودات الجامدة، أو لكي لا يصير مجرد شيء بين أشياء، فلا يهيمن عليه ذلك الشعور بالعقم والبلادة والخواء. ففي الحق أن الشاعر والصوفي هما رمزان متعاليان، بل أسمى نماذج العلو في أية ثقافة سامية. ولا يعني غيابهما إلا انتصار الوحل وإرادة الاستنقاع، أو انتصار المرابي على القديس، أو السافل على الشامخ والباذخ. ولعل مما هو أمارة من أمارات العافية أن يؤمن المرء بأن الشاعر سوف يهزم التاجر في الأيام المقبلة، حتى ولو بعد دهر طويل.

وهذا يعني أن الشعر بخاصة، والكتابة الأدبية بعامة (وكذلك التدين والتفنن والتفكير)، إن هذه الظواهر برمتها تمثل خير تمثيل صراع الروح ضد التشيؤ والغثاثة والابتذال، أي ضد المادة وثقلها وكثافتها وبؤس عبادتها، والإذعان لسلطانها المتعسف الزنيم. فالشعر وريث الصوفية في التأكيد على أنك أنت الغاية بذاتها، أو قل إنك أنت الكرامة جاسدة على الأرض. من أجلك تبزغ الشمس ويطلع القمر، ويهبّ النسيم وتنتشر الحرارة في كل مكان. فلكم كانت الحضارة القديمة رفيعة الشأن، عظيمة المقدار، حين جعلت من الفرد الذي يرفض المادة، ويسوح في الأرض، مثلها الأعلى المقدس، أو الكائن البشري الأكثر سمواً من جميع الناس، حتى وإن كانوا ملوكاً وأمراء.

أما الدرس الذهبي الذي تقدمه الصوفية للكتابة فهو هذا: على الكاتب، أياً كان، أن يؤمن بأن ثمة كوناً خاصاً، بل جد خاص، يستتب في المرئيات ويستسر، ساجياً مكتوماً عن أية مقلة أخرى، ولكنه ينهض فقط كيما يعانق روح ذلك الكاتب وحدها ودون سواها من أرواح البشر. وما لم يمتلك الكاتب قدرة كافية على محاورة ذلك

الكون الراخم الهادئ المستور، فإن شيئاً عظيماً سوف يتعذر إنجازه على أي صعيد من الأصعدة. فقوام الأمر أن تؤمن بأن ثمة شيئاً مخبوءاً من أجلك أنت على وجه الحصر.

وهذا يعني أن الشاعر الذهبي هو شاعر المشهد الخصوصي، أو قل إنه ذاك الذي يرى ما لا يراه سواه، ويشعر بما لا يشعر به الآخرون. وبهذه المزية قبل سواها من المزايا الأخرى، يتمكن من الاستجابة للمسغبة الروحية التي يكابدها الإنسان في كل زمان ومكان، ولاسيما في الزمن الراهن حصراً. ولا يستجيب لهذه المسغبة على نحو فعال إلا من له خبرة بمعاشرة الألطاف واليافعات الراغدة في فتونها الخاص. ولهذا، فإن الخبير بشؤون الشعر كثيراً ما يرى النص الأدبي المتميز بمثابة تعبير عن التنزه في المسرّح والمفتوح. وهو بهذا التحديد صنف من أصناف التناسم مع شيء وسيم من شأنه أن ينعش سريرة الإنسان وسجاياها النبيلة. وبإيجاز، لا قيمة للنص الأدبي إلا بمقدار ما يحتفل بإنسانية الإنسان، وإلا بكفاءته أو قدرته على الاستجابة للمسغبة الروحية التي هي لباب أزمة الإنسان الحديث.

إذن، ليست الكتابة الأدبية، وكذلك جميع أصناف التأدب والتفنن، إلا جهداً يبذله كائن روحي يكابد نقصاً لا حياة على الأصالة إلا باكتماله. ولا مبالغة في الذهاب إلى أن كل إنسان هو مسغبة روحية، مجاعة وجدانية، أو ظمأ داخلي وعاطفي لا ارتواء له البتة، حتى وإن شرب مياه العالم كلها. ولهذا السبب قبل سواه، فإن الإنسان يتدين ويتفنن ويفكر ويكتب، إذ ليست الفنون والآداب إلا محاولات جلى تبذل بغية إشباع المسغبة الروحية، وإلا استجابات لنداء يسمعه هذا الكائن نفسه آتياً من مكان قصي مجهول. ومن شأن الكتابة الأدبية حصراً أن تجعل صاحبها يشتاق إلى ما وراء ذاته، وأن يحن إلى ما يتجاوزه ويعلو فوقه بمسافة فلكية أو سرمدية. ولهذا، يصح القول بأن الأدب لا يبدأ إلا حين يتوقف المنطق، وما ذاك إلا لأن الكاتب الأدبي يفكر بوجدانه أو بضميره الصرف. إنه يوظف الزكانة والخيال والوجدان أكثر مما يوظف العقل بكثير. ويبدو أن الفكرة لا يسعها أن تصير أدباً جيداً إلا إذا صارت مقولة الوجد نقطة ازدلاف يلتقي عندها بالصوفيين جميع الكتاب الأدبيين المتميزين على مختلف أصنافهم وألوانهم.

إذن، ها قد اختلفت النظرة العلمية إلى الطبيعة عن النظرة الرومانسية الصافية، فالأولى تبحث عن الطاقة والثروة، أما الثانية فتبحث عن روح لا مرئي يرخم في جميع المرئيات، أو قل إنها تبحث عن جمال أو عن قوت للروح. وفي الحق أن هذا العنصر السري المحايث للكائنات الطبيعية على نحو حلولي هو الذي تهجست له الوثنية وعبدته على هيئة آلهة محلية، كما تهجست له الصوفية وانهمكت طويلاً في التفطن إلى فحواه ومحتواه، ولعل من شأن هذه الشركة بين التيارين أن تقلص المسافة الفاصلة بين الصوفية والأدب، ولاسيما الشعر وهذا يعني أن روح الأسطورة، ونزعة الغموض الوثنية، هما في الصميم من كل نص أدبي ناجح.

وهذا يعني أن الكتابة الأدبية العظيمة، أو تلك التي وجدت لتكون برسم الروح، هي عالم تختلط فيه الوقائع والأخيلة بحيث يصح القول بأن النص ليس سوى جملة من الإضفاءات، أو من التشكيلات والتحديدات المثالية للعالم الخارجي. ولهذا، لابد من التأكيد على أن انتصار أي مذهب مادي في مضمار السياسة والاجتماع سوف يفضي بالضرورة إلى تدهور الآداب كلها، ولاسيما الشعر.

أما المثالية فأن ترى الأشياء، لا كما هي، بل كما تتراءى لك، أو كما ينبغي أن تكون، أي بوصفها قوى من شأنها أن ترمز إلى محتويات الذات. وهذا هو حال الوثنية التي رأت في المادة قوى مما وراء المادة. ولا مبالغة في الذهاب إلى أن الكتابة الأدبية شديدة الشبه بالفاعليات الوثنية بوجه عام. والشعر بخاصة هو الفاعلية

الروحية الوحيدة المتبقية من عصور الوثنية، وبزواله، أو بانحطاطه واتضاعه فإن الوثنية سوف تكون قد هزمت هزيمة نهائية، وإلى الأبد. ويبدو أن تثويراً أصلياً للخيال الأدبي، سوف لن يكون سوى إطلاق وتحرير للقوى الوثنية المحبوسة في سريرة الإنسان.

ومن شأن مثل هذا المذهب أن يتضمن ما فحواه أن النص الجيد هو ذاك الذي ينطوي على الطاقة الكفيلة باستثارة روح المتلقي، وحثها من الداخل كي تتعاطف مع ذلك النص نفسه. وبمثل هذه الاستثارة يغدو المكتوب الأدبي سياحة في اللغة، أو في مساحة الذات السرية اللطيفة، وكل سياحة نزهة، وكل نزهة نزاهة. ولا نزاهة إلا في الروح، ومن أجل الروح.

* * *

ولما كان الإنسان سراً مستوراً أكثر مما هو ظهور مكشوف للعيان، فإنه لا محالة مندفع صوب التساؤل عن محتواه، أو عن فحواه الداخلي، وكذلك عن مصيره ومصدره، أو عن قضيته الماورائية التي أرقته مذ كان، والتي سوف تظل تؤرقه ما دام له وجود على الأرض. وهو حين يكتب الأدب إنما يحاول أن يتخطى هويته من حيث هو كائن مخلوق إلى هوية أعلى يقدم نفسه من خلالها بوصفه كائناً خلاقاً يحوز على قوة الإنشاء والتأسيس. وفضلاً عن ذلك، فإنه سوف يستمتع بفعل الخلق وينتشي، إذ لا ريب في أن التعبير الفني حرية وجمال في آن واحد. وبداهة ليس التعبير الفني شيئاً سوى الشكل الحي، إذ بغير الشكل لا يكون المحتوى إلا صنفاً من أصناف الهلام. وإذ تبتكر الروح الأشكال الحية، فإنها تستجيب لتلك المسغبة التي تستتب فيها على نحو مزمن. ولكن ما هو مؤسف حقاً أن الشكل في الكتابة العربية الحديثة كثيراً ما يجيء ليكون بمثابة زخرف مصطنع لا وظيفة له سوى إخفاء ضعف سقيم أو خواء عقيم. ولا ريب في أن تخشب الأشكال الفنية الكتابية هو أبرز دلائل الاتضاع أو الجنوح صوب الفتور، كما أنه برهان على أن السلعة صارت وثناً معبوداً في الأرض ولا غضاضة في الذهاب إلى أن فعل الكتابة لن يؤشر إلى المسغبة الروحية، ناهيك بأن يشبعها، أو حتى يشرحها، إلا إذا انبثق المكتوب من الجيشان والنفور والرعش، إذ إن هذه القوى الباطنية لا تتشكل في الفؤاد البشري إلا من مكابدة الحنين إلى الحميم المفقود. ويلوح لي أن الحنين، أو الوجد، هو بيت القصيد في الحياة البشرية برمتها، وأن توتر المسافة الفاصلة بين الحضور والغياب هو الاسم الآخر لأي حنين، أو لأي وجد، ذي صلة بالكتابة الأدبية. فلا مرية في أن قيمة الشيء إنما تتعين بمقدار ما تغدق عليه النفس من أشواق، أي بمدى قدرته على الاجتذاب. وبواسطة هذه الأشواق، أو بفعلها، فإن الكاتب تتراءى له كائنات لا وجود لها إلا في سريرته وحدها. والأهم من ذلك أن من شأن هذه الأشواق أن تجعل الكاتب يرى الأشياء بعيني رسام ذي خيال بصري واستبصاري، فتشعر وأنت ترنو إلى صورة وكأن سرباً من أقواس قزح سوف يتدفق منها لينتصب في الآفاق التي لا حدود لها، حتى لكأنه قد أخذ على عاتقه أن يعيد إلينا حريتنا المفقودة، وذلك لشدة قدرته على الخلب.

ترى، لماذا كان كل من دستويفسكي ولورنس كاتبين عظيمين؟

لأن كتابات كل منهما نتاج لسورة جياشة تطفر صوب الأعالي باتجاه الأوج نفسه، حتى لكأنها تحاول أن تحوز على كل ما يأبى على الحيازة أصلاً.

ولئن كانت مقولة الله صريحة في أدب دستويفسكي، فإنها قد جاءت مكنّية في أدب لورنس الذي أدرك الجوهر بوصفه صورة للمنبهم الأعظم، أو لكائن خفي يجل عن كل تسمية أو إدراك. وربما جاز القول بأن هذا الكاتب الانجليزي يملك قدرة لا تبذ على مغنطة الأشياء التي يصفها أو يتعامل معها. ولعل هذه السمة الباذخة أن تكون سرَّ المزية في تراثه كله. ومما قد لا يخفي أنها سمة وثيقة الصلة بالمسغبة الروحية التي دفعته إلى التحديق في المرئيات بغية الالتقاء بأسرارها المذخورة ومحتوياتها المكنونة، حتى لكأن لورنس يمثل في بعض رواياته، ولاسيما في "قوس قزح"، ضرباً من ضروب العودة إلى الوثنية، أو إلى الصوفية الغموضية، في أصدق أشكالها، وذلك من خلال تهجسه لفحوى المستورات، أو لما يندرج في المرئيات من مدخرات لا مرئية.

ولئن كان لورنس يجسد حالة التعامل مع الاستسرار، أو البحث عن المستور والمخبوء، فإن كاتباً مثل أنطوان اكزوبري، الذي مات وهو في الريعان، يجيش في داخله وجد بطولي من شانه أن يرد إلى الإنسان كرامته المهدورة في ساحة القرن العشرين. لقد اتجه اكزوبري إلى ما يعلو فوق الترف المادي، وذلك ابتغاء حيازة صنف من الفرح الأصلي يسعك أن تسميه فرح البطولة، أو رعش الوجود الأصيل. لقد اكتشف العنصر الميت في أرواح أناس الغرب، فما كان منه إلا أن عوّض عن ذلك الخسران بتطوير نازع البطولة أو الشجاعة الاستثنائية التي تمكن الإنسان من أن يموت دون أي شعور بالحزن أو بالأسى.

فها هو ذا ريفير، بطل رواية "الطيران الليلي"، يستعمل جهاز اللاسلكي ليتابع حالات الموت التي يواجهها طيارون يحتضرون في أماكن نائية، بعد ما ضاعوا في الفراغ اللامتناهي، وراحوا يكافحون الأعاصير والظلمات. وبهذا الصمود البطولي في وجه الفناء يحاول الكاتب أن يصالح الإنسان مع موته المحتوم. وتلكم، لعمر الله، حاجة ماسة، تماماً كما الحاجة إلى الماء والهواء. ولا أدل على صدق ذلك الكاتب وصفاء نيته من أسلوبه الممغنط والموغل في العذوبة والسلاسة. وفضلاً عن ذلك، فإنه يحوز فذاذة شديدة القدرة على استبار أوصاف الأشياء ومكنونها، ثم على نقلها إلى حيز لغة أترعت بالبكارة والقدرة على الإنعاش، إذ ما من شيء يملك أن ينعش إلا ما كان بكراً طازجاً، أو ما جاء من مملكة الينع والاخضلال.

* * *

قد لا يتيسر لفعل الكتابة الأدبية أن يستجيب للمسغبة الروحية والظمأ الوجداني الذي يجهل الارتواء إلا إذ نبع النص المكتوب من الينابيع التي تنبجس منها المبادئ الخالدة: غريزة المثل، غريزة الحلم، رعشة التناهي، التوق إلى السمو والعلو، والتفطن للنائيات والغائبات. وقد لا يتأتى للنص المكتوب أن يلبي حاجات الروح والخطف والأخذ إلى البعيد. ولئن أمتع حقاً فإنه يكون قد صار برسم الذائقة التي هي مركز الاجتذاب. وما من عمل فني قط إلا ما كان وجوده من أجل الذائقة بالدرجة الأولى.

ولهذا كله، لابد من القول بأن النقد الأدبي لا يتيسر إرساؤه إلا على فقه الذات، أو فقه الباطن والوجدان، أي على فلسفة ذاتية راسخة ولها خبرة تفصيلية بمحتويات النفس البشرية. وبغير هذه الفلسفة الذاتية فإن النقد الأدبي لن يكون سوى فعل عشوائي أو فوضوي يخطئ أكثر مما يصيب. ومما هو على درجة عالية من الأهمية أن يكون الناقد خبيراً باللغة وبالعناصر الجمالية التي تجعل الأسلوب متيناً أو جميلاً أو قادراً على الاجتذاب. فحقيقة الإنسان الأولى أنه كائن لغوي، أعني أن لا وجود له من دون اللغة بتاتاً.

فقلما يتمكن النص الأدبي من حيازة عنصر المتعة أو عنصر الجمال إلا بواسطة الأسلوب المتفور الراعش الحي، أو قل الأسلوب المنسوج من هيف اللغة ورصانتها في آن معاً. ولعل مما هو جائز أن يقال بأن الخيال الموحي هو مبدأ الفتاء الدائم والحيوية الشديدة الاخضلال في كل أسلوب عظيم. فهو يزّود النص بالطاقة الاستبصارية، أو باليخضور الذي ينبث في النسيج اللغوي فيحيله إلى تلبية روحية تحل في داخل اللغة. وبذلك تتمكن النفس من أن تختبر صنفاً من سمو وجداني قل أن تتاح لها أية فرصة لتمارسه خارج المكتوب، الذي من شأنه أن يجعل اللامتاح متاحاً في الخيال، وكل ما يعجز عن تلبية حاجات الوجدان لا يعوَّل عليه.

ويبدو أن النفس تشعر، حين تقارب الأسلوب السامي، بأنها تغتذي بالألطاف الحسنى، بل ربما جاز الزعم بان الأسلوب المتميز بالرصانة واللدانة في آن واحد هو تعويض جيد عما ألم بهذه المدن الخمجة المذرة من تشويه واتضاع وتدهور وخراب. ويلوح لي أن الآداب لا يتيسر فهمها بمعزل عن الأزمان والأماكن التي أنتجتها أو جعلتها ممكنة الوجود. فالشاعر إنجاز عظيم لزمن عظيم. ولئن صح هذا المبدأ صار في الميسور أن يقال بأن هذه المجتمعات المنخورة الصميم لا تملك أن تنجب شاعراً ذا شأن بتاتاً، ولا حتى وفقاً لناموس الاستثناء العامل في كل زمان ومكان، وذلك لأن ناموس الاستثناء محكوم بناموس جبري يفوقه ويحدد مساحة فعله، فيرغمه على أن يتوقف عند حد معين، وبذلك يتيح له أن يفعل هذا الشيء ولا يتيح له أن يفعل ذاك.

ولعل قدرة الأسلوب الفائق على تغذية النفس بالألطاف الحسنى أن يكون السبب الذي جعل الناس يمجدون أصحاب الأساليب العظمى، كأسلوب الجاحظ وأسلوب التوحيدي، وبخاصة أسلوب النفري وأسلوب ولتر باتر الانجليزي. فأسلوب النفري هو أرقى أسلوب في اللغة العربية بعد القرآن، وذلك لأنه مشحون بشحنة وجد صوفي منقطع النظير، فما من شيء يملك أن يطرد الجفاف من اللغة، وأن يرسّخ فيها الاخضلال والينع، سوى التوله واللهفة، أو الوجد الذي يشاطر الزرقة بعض أمجادها. وربما صح القول بأن الأساليب العظمى لا يقوى على إنجازها إلا أولئك الذين يتعشقون بما لا زمان له ولا مكان، أو قل أولئك المنقبون عن الراسخات في ممالك الديمومة التي لا وجود لها إلا في الخيال البشري وحده.

* * *

لماذا سمي الخيال خيالاً؟

ربما لأنه يخلخل نظام الأشياء. ومما هو ناصع تماماً أن ثمة صلة صرفية بين الخيال والخيل والخلل والاختلال والتخلخل والخلة. فهو يعمد إلى تجسيد المجرد، بحيث يجعله شاخصاً أمام البصر، وبهذه الطريقة الفذة يقربه من البصيرة أو يولجه في عقرها المضاء. ثم إنه يجرد المجسد فيكرمه ويرفعه إلى أفق أسمى من مستواه الحسي القريب. وفي الحالتين فإنه يخلخل نظام الأشياء، أو يكسر بنيانها المنطقي أو الواقعي. ويبدو أن الإنسان حين يكرم الأشياء الخارجية، على هذا النحو، فإنه يكرم روحه نفسها. ولهذا يجوز القول بأن صلتك بالزهرة أو بالشجرة أو بالنهر أو بالبحر أو بالمطر أو بالسحاب، هي بالضبط صلتك بروحك حصراً. فبخيالك تخالل الأشياء.

وعلى أية حال، يتمكن الخيال، بهاتين العمليتين المتعاكستين، من أن يصير فاعلية حرة، لأنها تتصرف بالأكوان كيف تشاء. وههنا يحرز الروح البشري نصراً مؤزراً على المادة ورهلها وبلادتها، إذ بهذا الفعل الحر المستقل لا يظل الإنسان أسيراً للأشياء ولسلطانها الحتمي، بل تصير الأشياء ملكه وطوع بنانه، وبذلك يصير النص المكتوب طاقة لها القدرة على استحداث سلسلة من الفتوحات داخل النفس. إن النص الجيد هو ذاك الذي يجعل النفس تتفتح

بالتدريج كما تتفتح الزهرة عن بتلاتها في الربيع. وهذا الصنف من أصناف الوعي هو ما يسعك أن تسميه بوعي النشوة أو وعي الثمالة. وهو أرقى من وعي الدلالة بكثير، وذلك لأنه نتاج لغة مغنطها الخيال العامل في خدمة الوجدان. وهذا هو الوعي الذي يقدسه الصوفيون والشعراء والفنانون وجميع المتجهين صوب الإنتشاء والثمل، أو صوب الباطن الثري النفيس.

بداهة، إن الأسلوب السامي هو نقيض الثرثرة، إذ لا ريب في أن اتجاه كل منهما مغاير لاتجاه الآخر أو معاكس. والثرثرة ميل إلى الاتضاع مكتوم، أو نصف مكتوم، والأهم من ذلك أنها استمتاع بالخواء، بل بمذاق الرماد ولونه الكئيب. وفضلاً عن ذلك، فإنها اتصال زائف، أو اتصال مع السطح وليس مع العمق.

وفي الحق أن عدداً كبيراً جداً من النصوص العربية الحديثة قد جاء من نزعة الثرثرة الفارغة والعاجزة عن إنجاز أي اتصال في العمق الروحي. وفضلاً عن ذلك، فإن الثرثرة كثيراً ما تتأنق وتزخرف نفسها على نحو نادر، بحيث توهم ذوي الأذهان المفلطحة، أو الموهونة، بأنها أصالة روحية نفيسة. وبإزاء مثل هذه التجربة يتبدي الفارق واضحاً بين القارئ الاستبصاري والقارئ الذي لم يتمكن من النضج بعد، ولو نضج لسمى الثرثرة التي زورت نفسها على هيئة نصوص عظيمة باسم الخواء الأنيق، أو لأدرك أن تلك النصوص الثرثارة ليست سوى محاولات لزخرفة الفراغ. إن قدرة الشر على تمويه نفسه بأصبغة الخير لهو شأن مذهل ومثير للاستهجان. ولا ريب في أن إزاحة الطلاء التمويهي عن الأوهان المزورة هو جهد لا يقوى على بذله إلا أولئك الذين ترشدهم إلى الحقيقة بوصلة داخلية ذات إبرة قلما تخطئ الاتجاه السديد. وبداهة، ليست للناقد الأدبي من وظيفة قبل التمييز بين النغيل والأصيل، أي قبل إصدار حكم القيمة الناضج.

إن من لا يدرك أن الأدب هو فقه الروح أو فقه الإنسان (في مقابل العلم الذي هو فقه المادة) لن يتيسر له ان يصير ناقداً أدبياً في أي يوم من الأيام. ويبدو لي أن الروحانية المتعالية هي وحدها التي تملك أن تكتب نصاً أدبياً رفيع الشأن، له القدرة على الديمومة والصمود في وجه الزمان. وهو لا يدوم إلا لأنه قد جاء من مملكة الدوام التي هي أزلاً عين ذاتها. فالنص العظيم نتاج للمسغبة الروحية المسنودة بالعقل الذكي والخيال الروحي والفؤاد الذي يشتاق ويحن إلى كل ما هو من سلالة العلو. وهذا يعني أن الحميم والطاهر واليانع، وكل ما ينتسب إلى عين الحياة، هو المحتوى الصميمي لكل نص أدبي ناج من التزوير أو من التشويه. فكل ما لا يتدفق من مملكة الخالدات لا يسعه أن يستمر في التنفس إلا لفترة قصيرة وحسب، إذ لا يدوم إلا الدائم وحده.

* * *

لئن كان الإنسان روحاً، أو حياة باطنية، فهيهات أن يخضع لأية قوانين مهما يك نوعها، وهيهات أن تفهمه أية فاهمة إلا على نحو حدسي وحسب. فالروح هو اللامتعين الوحيد، أي إنه ما يرفض الحد ويند عن كل صيغة لغوية. فأنى للذهن أن يتذهن ما يتأبى على التحديد؟ ولهذا، فإن مما هو ناصع الدلالة أن يتشبث الإنسان بالفنون والآداب في كل زمان ومكان، فالفنون والآداب هي أقدر المجالات على استضافة الروح البشري الذي لا ضفاف له البتة. ولا ريب في أن الإنسان قد أودع أنبل ما لديه في منجزاته اللامادية. ولقد عبر عن ألمه وبؤسه في مسرحيات وأشعار شديدة الأهمية وعظيمة المقدار. وربما جاز الزعم بأن الإنسان يبلغ ذروة نزوعه الروحاني عندما يتأمل شقاءه وألمه، أو قل حين يكابدهما على نحو تلقائي أصيل، كما فعل أوديب في مسرحيته المشهورة. وهذا هو سر النجاح الذي لاقاه دستويفسكي في كل مكان من عالمنا الحديث.

فلا غلو إذا ما ذهب المرء إلى أن الأدب يسهم في تربية الجنس البشري، وكذلك إلى أن الإنسان قد اعتاد على صقل نفسه وتهذيبها بواسطة الأديان والفنون والآداب والأخلاق التي يرعاها المجتمع وتصونها القوانين السماوية والوضعية في آن واحد.

ولهذا كله، يشعر المرء أحياناً بأن النص الأدبي الجيد نداء ينادينا إلى الأصفى والأنقى، وبحكم ما فيه من هيف ودماثة، فإنه يؤكد تجانسنا مع البراءة التي تنزع إليها كل روح، وينجز لنا نصراً مؤزراً على ثقل المادة وكثافتها العجماء. وهذه حقيقة من شأنها أن تؤشر إلى شفافية الروح وسلاسته وعذوبته. ولا يناديك إلى الصفاء والنقاء إلا اللغة الحقيقية، المشعّة والبريئة من كل زيف. أما الثرثرة فتعرفها بعلاقة تميزها وهي أنها تعفيك من بذل أي جهد بغية أن تفهم منها أي شيء. وههنا يلتقي المرء مع الروح الشائه المعكور. ومما هو بديهي أن المرض قد لازم الحياة منذ زمن سحيق. وعندي أن مهمة التمييز بين الكلام الأصلي والكلام الزائف هي المهمة الأولى للناقد الأدبي.

ومما هو شديد الأهمية أن ننتبه لقدرة النزعة الغوغائية على التسلل حتى إلى قلب المجرى الحي للإنتاج الثقافي. ويبدو أننا في عصر التزوير، وهو العصر الذي استطاعت فيه الغوغائية أن تلحق بالمثالية ألف هزيمة وهزيمة. وبكل توكيد، ليس في مقدور أحد أن يستأصل شأفة الزيف المتفشي في عالمنا الحديث، وهو الذي تفاقمت فيه شراسة المال وشرته وقدرته على تدمير البنى النبيلة التي خدمها الإنسان طوال القرون المائة الأخيرة. وفي سواء هذا الوضع الزنيم لابد من تحديد وظيفة الكاتب الأدبي بأنها حراسة القيم والمثل من قوى الابتذال والاتضاع والتخريب. ويبدو أن الصراع بين النفيس والخسيس أبدي لا ينتهي إلا بانتهاء الحياة.

ولم تعد الغوغائية وقفاً على حثالة الناس، كما كان الأمر في الزمن القديم، فلقد تفشت كثيراً في العالم الراهن حتى شملت أعداداً كبيرة من أولئك الذين يظنون أنهم متعلمون. فثمة أناس من هذا القبيل يملكون من القدرة على الثرثرة ما يثير دهشة المتأمل واستهجانه. وهؤلاء الثرثارون الذين يلاشون الحقيقة وفحواها في لجة الكلام الزائف، هم أعجز الناس عن رؤية الوظيفة الروحية للكتابة الأدبية. وهم إن كانوا يعملون في سبيل هدف من الأهداف، فإنما يعملون من أجل إزالة الأصالة، أو ما تبقى منها، في هذا الزمن الذي هيمنت النذالة على نقي عظامه.

ويبدو أن فئة ضئيلة من الناس تملك أن تدرك ما فحواه أن تحويل اللغة إلى أثير، أو إلى رخام، بل قل إلى ينع واخضلال، هي الوظيفة الأولى للشعر الفاخر، وأن استخراج كنوز الروح، تلك الكنوز التي هي أزلاً عين ذاتها، والتي لا نسعى وراءها إلا لعجزنا عن حيازة المثال، أو إلا لأنها هي المثال نفسه، هو واحد من الأهداف الدائمة والثابتة لجهد الكتابة الأدبية في كل زمان ومكان. وعبثاً تحاول أن تجعل الآخرين يبصرون ما لا يبصرون، فالإنسان إما أن يشاهد هذا المشهد الخاص من داخله حصراً، وإما أن لا يشاهد شيئاً ذا بال على الإطلاق. فأنى لك أن تقنع التاريخيين، أقصد أهل النظريات السياسية، بأنه ما من قوة سوى قوة الدين والأدب والفن، تملك أن تصنع الإنسان الداخلي، أو الإنسان الكامل، الذي هو غاية الزمان كله.

ولست لأبالغ البتة، إذا ما زعمت بأن الذين يدركون ماهية الأدب ووظيفته العليا هم أناس نادرون إلى الحد الذي لا يتوقعه المرء أبداً، وذلك على كثرة الناس الذين يقاربون الأدب ويتعاطونه في هذا الزمن الموغل في التسسيب وخسران القواعد. ولهذا، فإنك كثيراً ما تقرأ مجموعة شعرية من الغلاف إلى الغلاف، دون أن تجد فيها صفحة واحدة تستحق أن تسمى شعراً. ويبدو أنه ما من شيء لدينا يملك أن ينضج إلى الحد المقبول. يا إلهي!! ما الذي جرى للناس في هذا الزمان؟

* * *

ليس الفن ولا الأدب تعويضاً عن اشتهاء غريزي محبط، بل هو إفراز تفرزه الروح كما تفرز الزهرة الرحيق. فلقد كان الإنسان يتفنن قبل مجئ القمع والكبت والإحباط بكثير، إذ الفن جزء من طبعه وصميم روحه. ومما هو جد مقنع أن الإنسان يبدع لأنه طاقة أو قدرة على الابتكار، وليس لأنه مقموع أو مكبوت. ولا يخفى على أحد أن الفن الكتابي، وغير الكتابي، من شأنه أن يؤدي للإنسان عدة وظائف أهمها أنه طريقة اتصال بين الذوات. فهو أقدر الفاعليات بين جميع البشر، أو على تأسيس فسحة للمعية يملك كل فرد أن يلجها طائعاً، وأن يتفاعل معها حتى لكأنها صورة لروحه الخاص. وعلى هذا المبدأ قرأت البشرية كتابها العظام من أمثال شكسبير ودستويفسكي وتولستوي.

ولا تتوقف وظيفة الفن الكتابي وغير الكتابي عند حد الاشتراك، أو تأسيس المعية وروابطها، بل تتخطاها صوب أهداف أخرى أبرزها إشباع نزعة السمو الراخمة إلى الأبد في الروح البشري. إن الإنسان لا يرفض شيئاً قدر ما يرفض التقهقر باتجاه الحيوانية، أو التنازل عن ماهيته الإنسانية النفيسة. فالإنسان كائن يبجل الرتبة والمرتبة، أو القيمة التي من دونها لن يختلف البشر عن البقر. ولا ريب في أنه سوف يبذل قصارى جهده بغية البقاء عند المرتبة البشرية، بل ربما بذل المزيد من الجهد في سبيل الارتقاء صوب رتبة الملائكة. وفي الحالتين لابد له من أن يتفنن ويتفلسف ويتدين، إذ إن مثل هذه الجهود هي أقدر الفاعليات على صيانة المرتبة البشرية من هجمات الدناءة والاتضاع. وههنا تتبدى على نحو ناصع تلك الوظيفة الروحانية للكتابة الأدبية، ومما هو مؤسف أن بعضاً ممن أرادوا للأدب أن ينحرف عن وظيفته العالية لم يتمكنوا من استيعاء هذه الوظيفة الجبارة للكتابة الأدبية، أو للمجهود الفني بوجه عام.

ولهذا كله، فإن المياومة قلما تظهر في النصوص الأدبية العظيمة، ولاسيما في المسرحيات المأسوية الكبرى، ولئن ظهرت فإنما تظهر لمحا وحسب. وما لم نؤمن بأن الإنسان هو على الدوام في فسحة الكيف، وبأن الكيف يشع محتوياته ولا يبرهن عليها، فإننا لن نكتب أدباً رفيع الشأن في أي يوم من الأيام. ومآل ذلك كله إلى أن مقولة "الشرف" هي خلاصة علم القيم برمته. والشرف، بإيجاز، هو الترفع فوق الدنايا والسمو باتجاه رتبة الذوق والإلهام. وبذلك وحده يستحق الإنسان أن يكون جاراً للكائن العالي، الذي لا تعلو فوقه أية قوة أخرى على الإطلاق.

* * *

النقد والنص والقيمة

لعل الهدف الكلي للناقد الخبير بشؤون الأدب أن يكون الالتقاء الحميم بنبض الحياة ونضارتها وبهاء لونها داخل النص المنقود أو المدروس. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه قد يهدف إلى معرفة الينبوع الذي انبثق منه النص نفسه، أو إدراك القوى الروحية التي تآزرت فأنتجت جملة نسيجه وجعلته ممكن الوجود. أما الدافع الذي يدفع الناقد ويحركه على هذا النحو الإنساني النبيل فهو الميل إلى تمثل روح الحياة الخالد الجليل. فمن طبيعة الحي أن يبحث عن الحيوية ويلتحم بها التحام النظير بالنظير. ولعل من شأن هذا التوجه التلقائي الحر أن يجعل من الناقد شاعراً، أو فناناً، أو لعله أن يكون برهة الوساطة بين المفكر والفنان، حتى لو أنه لم ينظم بيتاً شعرياً واحداً طوال حياته. وعندي أن من يفتقر إلى الشاعرية والطاقة الحدسية هو أبعد الناس عن أن يكون ناقداً أدبياً باذخ القامة، أو حائزاً على سر المزية والأهمية.

وبما أن النص الحي يسعى إلى تنشيط الحيوية والحياة الروحية في المتلقى، كان لابد للناقد من أن يبحث عن نمط الخصوبة والاخضلال المنتشر في فضاء النص أو في نسيجه، وذلك لأنه لا يملك أن ينشط الحيوية في الناس إلا بواسطة ذلك النمط من أنماط النضارة التي يدخرها في بنيته الخاصة، وهذه سمة قد تتبدى ناصعة في قدرته على النزوح عن الناجزات، أو عما أعطي سلفاً للجميع، وههنا تظهر أصالته بكامل روعتها ونقاء نسيجها، إذ إن التفرد هو الاسم الآخر للعبقرية، ولا تفرد إلا في مغادرة كل ما هو مسبق الصنع. ولهذا، تتناسب القيمة تناسباً طردياً مع درجة حضور التفرد في جميع المنجزات الفنية والفكرية والأدبية.

ولابد لهذا النزوح من أن يؤثر على الأسلوب الذي هو نتاج تلقائي لأنوار الفؤاد. وبذلك جاز القول بأن الفريد له لغة فريدة، بل إن تفرد الأسلوب هو ما يحدد أصالة النص الأدبي. إن مسرحية "فاوست" لغوته ليست فريدة بمحتواها فقط، بل إن لغتها إنجاز نادر في تاريخ الآداب كلها. ويصدق الرأي نفسه على شطر كبير من مسرحيات شكسبير العظيمة.

وعندي أن الأسلوب الفريد شيء مؤنس في عالم موحش، وأبرز خصاله أنه مأهول بنزعة الإيراق والإزهرار. وسر حيويته أنه ينبثق من الأُس الذي يتدفق منه كل أدب عظيم، أعني الحنين إلى ما وراء المسافات التي تفصل بين الشائق والمشوق، أو قل بين الذات وبين الحميم الغائب الذي لا يغيب. ولعل في الميسور الزعم بأن هذا الحنين المبثوث في أي نص جيد هو الغذاء الوجداني للذائقة، مع أنه صنف من أصناف النقض والغياب والاغتراب في عالم ينبذ الروح ويتنكر لحاجاتها التي لا سعادة من دونها بتاتاً. ولهذا، كان علينا جميعاً أن نؤمن بهذا المبدأ النقدي أو النظري المبدئي: إما الذوقي وإما التخشب أو التحجر. وينطوي هذا المبدأ بصورة إضمارية على أن الكاتب الأدبي الناجح هو ذاك الذي ينتج عنصراً محبوباً، خلاباً جذاباً، ويبثه في النص المكتوب. علينا، إذن، أن نختار: إما الحب وإما التمرد أو التحجر. يقيناً إن الترمد هو غياب العناصر الذوقية المحبوبة أو المنعشة، أو ضمور كل ما من شأنه أن يستجيب لمطالب الذائقة والحساسية والوجدان الرائق اللطيف.

ويرتبط الذوقي بالوجد والوجدان، أو بنبض الحياة الباطنية العميقة. فمن كثافة الجرعة الوجدانية حصراً تنبع القيمة والجودة والأهمية، فما من حقيقة في هذه الدنيا أعلى من الوجدان الذي هو أساس الذات أو مركزها

الراخم في سوائها بالضبط، ولكن على نحو اغترابي مرير. ولهذا، فإن رعشة الوجدان هي أسمى القيم دون استثناء. فمما هو في الصدق أنه قوة حنان والتحام وهيام. وبسبب هذه المزايا كان الوجدان ينبوع الفن والأدب والصوفية والفلسفة الذاتية. ولعل من شأن النص الأدبي الجيد المنبثق من بؤرة الوجدان أن يخلق رعشات وجدانية صادقة وحميمة، وإلا فإنه بغير قيمة بتاتاً، لأنه لا ينتسب إلى مملكة الوجد والوجدان. وما كان لروايات دستويفسكي أن تنتشر هذا الانتشار الكبير لولا انبثاقها من ذلك الموضع حصراً.

بيد أن النص لا ينتج هذه الرعشات الوجدانية إلا إذا صدر عن وجدان معافى، أو عن روح يملك أن يذهب إلى الأشياء من الدروب المشمسة والمسيجة بالياسمين. وما من درب للتعبير عن الوجدان وشرح محتوياته النفسية أنبل من الشعر، أو من الغناء الذي يزول به العناء، كما قال الصوفيون في عصورهم الذهبية. ويبدو أن الأغنية، أو ذاك الجوهر المتدفق السيّال، هي الشعر نفسه وقد اتحد باللحن اتحاد التحام، فضاعف قدرته وصار استحضاراً للطرب الرامي إلى إزالة الكبد وتكنيسه من جوف النفس.

ولهذا، يجوز الذهاب إلى أن الشعر من شيعة التصوف أو من سلالة الأثير والشفافية ونضارة الفؤاد. ولست أقصد سوى الشعر الحي اللدن، وليس هذا الزيف الذي تلتهمه الكزازة ويمحقه التجيف. فلا ريب في أن كل تزوير هو نتاج لعجز عن الإنتاج. كل تزوير عنانة أو خصاء، وهبوط بالماهية الإنسانية إلى حضيض المزبلة.

* * *

ولعل في الجواز أن يزعم المرء بأن الناقد الأدبي الناضج، وهذا كائن جد نادر، لا غاية له البتة وراء الكمال الذي هو أطول مسافة تفصل بين الإنسان والحيوان. فهو لا يبحث في النص، إلا عن كمال النص نفسه، أو عن درجة اقترابه من الكمال، وهو إذ يبحث عن الكمال في النص، فإنه ينقب عن كماله الخاص حصراً، أو عن الكمال الراخم في وجدانه بالضبط. وبذلك فإنه يشبه السيميائي الذي يحول المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة، وذلك لكي يحوّل نفسه، دون سواها إلى ماهية ناجية من الخساسة ومأهولة بالنفاسة.

وعندي أن الكمال هو الاسم الآخر للقيمة بالذات، بل هو المثال عينه، أو الغاية من دون وجود الإنسان على الأرض، كما قال الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي. وإن لم يكن الكمال هو المثال نفسه، فإنه جاره أو قريبه، أو من لوازمه الحتمية. وإذ يبحث عنه الناقد، أو عن القيمة التي هي اسمه الآخر، فإنه ينقب عن الفحوى، الذي هو روح النص وقيمته ونسيجه الداخلي بالضبط. وبذلك يتطابق الفحوى والقيمة في المآل النهائي، إذ الفحوى هو الاسم الآخر للماهية نفسها. وهذا يعني أن النقد هو البحث عن الأقصيين فحوى النص وقيمته، وفي صميم الحق أن هذين الشيئين هما شيء واحد لدى التفكير على مستوى اللباب. ولكن البحث عنهما بأصالة وخبرة فائقة لا يكون إلا بواسطة استبار المضمرات والمستورات، ولكن من خلال الزكانة أو الفطانة المختصة بوعي الثمالة بدلاً من وعي الدلالة الذي هو من اختصاص الذهن الذي يتذهن ويدرك بواسطة البرهان ولولا هذه الزكانة الساعية وراء ما يجذب ويخلب، لصار جميع الناس نقاداً جيدين، أو لصار أساتذة الرياضيات، وهم الضالعون في التجارب البرهانية، أجود نقاد الأدب وأقدرهم على دراسته وتدريسه.

وعلى أية حال، فإن الكمال الذي ينقب عنه الناقد في النص هو الشكل الفني الذي من شأنه أن ينتج الشعور بالسمو، أو بإنسانية الإنسان قبل كل شيء، إذ لا غاية للنص الأدبي وراء العنصر الإنساني بتاتاً. ولكنه لن يبعث في النفس شعوراً بالسمو إلا إذا جاءت صوره التأسيسية الكبرى، أعني فحواه، صافية أو ناجية من كل

عكر كثيف أو غبش أو شوائب قد تحرمه من الشفافية والصفاء. ولهذا السبب قبل سواه كان الأدب بعامة، والشعر بخاصة، لغة قصّية لا تصلح للمياومة بتاتاً، بل إن الأدب هو الوعي بالوجه الآخر للغة، أقصد وجهها اللاعملي، أو اللانفعي. وبإيجاز كثيف، إنها لغة الكيفية. والكيفية من اختصاص الحساسية والزكانة، والحساسية هي التي تصنع الاغتراب والذائقة والمحبة، وكل ما له عرام داخل النفس البشرية. فالأبقار لا تشعر بالغربة لأنها معدومة الحساسية على وجه التقريب.

* * *

ولكن النص الأدبي الأجود، أو قل النص في أرقى مستوياته، هو في جوهره وكنه يقينه تعبير عن اغتراب مرير، أو عن كبد يعاش في الجحيم. ولهذا السبب كانت المأساة أسمى أصناف الأدب كلها. ثم إن الشطر الجيد من شعر امرئ القيس والمتنبي والمعري هو برهان على صحة هذا المنحى النازع إلى أن ثمة سمواً في جوف كل مقاساة أصلية. أما فحوى الاغتراب حين يبلغ درجته العليا فهو الاقتناع بأن كل شيء نافل، بل باطل. وهذا هو بالضبط حال المعري المهيب. ومع أن النص الأدبي الجيد كثيراً ما ينبثق من الشعور بالاغتراب، فإنه في الوقت نفسه تعويض عن ذلك الشعور الموجع ذاته. ولئن احتدم حتى صار جاذباً للتعاطف الكامل، فإنه قد يجعل النص عظيماً وجليلاً، كما هو حال "الكوميديا الإلهية" التي أراها مأثرة إيطاليا الأدبية الفاتنة، والتي هي نتاج لاغتراب ساحق كئيب أدى بالشاعر الإيطالي إلى السعي وراء الأُنس في معارج السماء حين عزّ وجوده على سطح الأرض.

بيد أن انبثاق النص من رعشة الاغتراب الآتية من مملكة الشقاء لا يحول البتة دون انحيازه إلى مملكة الهناء وحنينه إلى أقاليم الغبطة والحبور. فمن المفارقات التي لا رفع لها أن الفن يملك أن يحيل البؤس البشري إلى متعة قل أن تتفوق عليها أية متعة. وبذلك، فإن النص الجيد من شأنه أن ينجز سعادة الاتصال بالمنعش، أو بكل ما هو من سلالة البكارة والطراء، أو سلالة الظهيرة الدافئة البيضاء. فلعل انحطاط الأدب أن يجيء نتاجاً للتيبس الذي يصيب العاطفة أو الوجدان المشروط بشرط مسرف في ماديته وتكالبه على المال. وعندئذٍ يشعر المرء بأن النص الأدبي الجيد، الذي استطاع أن يجعل الأشياء عذراء، مأهولة بالينع والاخضلال، هو انجاز ينتسب إلى حاضر راسخ لا يريم، وذلك لشدة صدقه وعمقه وزخم حساسيته، أو لانتسابه إلى مملكة الحقيقة التي هي مملكة الديمومة نفسها. وهذا يعني أن النص الأدبي القادر على البلوغ إلى سويداء الفؤاد هو، دون سواه، دفاع ضد حياة مسرفة في القسوة والشراسة، بل حتى في الخساسة والاتضاع. إنه محاولة يبذلها الروح ابتغاء أن ينجز الجانب الشريف النبيل من جوانب الحياة.

* * *

وربما حالفني السواد إذا ما صرحت بأن الأدب صيغة فنية لوعي يكابد تجربة مأزومة حادة، ولاسيما تجربة النفي والحنين إلى السعادة المفقودة والمنشودة في آن معاً، والتي هي دوماً في مكان قصي، أنأى من نجم العيوق. فالإنسان كائن مغترب منفي يعاني الاشتياق إلى الوجود الحق الذي هو لب الوجود، والذي قُدّر عليه أن يظل بعيداً عنه إلى أبد الآبدين. وإن أعظم كُتاب الأدب وأجودهم هم أولئك الذين يعيشون في حصار النفي والاغتراب. ولعل دانتي أن يكون مثالهم الممتاز. ودانتي هو من تأكد من أن سقوط العالم هو أمر سرمدي ولا رجعة عنه بتاتاً. أما البراءة المفقودة فلا تعنو لأية محاولة من محاولات الاسترداد مهما يك نوعها.

إذن، قد يجوز الزعم بأن تجربة الكتابة الأدبية هي في الجوهر والصميم صنف من أصناف التنقيب عن الوجود الحق وراء الوجود المعطى أو المنظور، وإنها لشغف بذلك الما وراء الفاتن الوسيم حصراً، وهو ما لا يطال ولا ينال إلا بالخيال، أو بالقوة التي توظفها البؤرة المركزية للروح ابتغاء تحقيق أهدافها في الرفعة والسمو. فبدلاً من ان يكون الفراغ منفى الإنسان الحساس، فإنه يعمد إلى نفي نفسه في وجود متخيل يرعش داخل الذات. وهذا ما فعله دانتي بالضبط. وفي ذلك إضمار فحواه أن النص الأدبي هو نفسه منفى أو بديل عن المنفى، أو لعله أن يكون محاولة لخلق منفى ألطف من المنفى الواقعي الكئيب. إنه محاولة جادة يبذلها الروح ابتغاء تدجين وحش الخلاء والاغتراب أو ترويضه وتقليم براثنه وتحويله إلى شيء يملك الوجدان أن يتحمل شراسته وهمجيته.

* * *

في هذا الزمن الراهن، بات من واجب النقد أن يشدد على أن حكم القيمة الناضج هو أكبر وظائفه وأعلاها كلها. ولهذا، لا بد من أن تنشأ مجابهة جادة بين النقد الأدبي والإنتاج الأدبي، ما دام أن هنالك طوفان تقوم به الكميات المحرومة من الجودة في الغالب الأعم. ففي الحق أن الكتابة الأدبية اليوم، وفي معظم منجزاتها، آخذة بالتردي والانحطاط والتحول إلى شيء يشبه المخرقة البهلوانية السخيفة. وفي هذه الحال، لابد من التصدي الشجاع لأولئك الذين يعملون على إحالة هذا العصر إلى هلام، أو إلى أورام. فمما قد لا يخفى على اللبيب أن أدب عصرنا الراهن، أعني أدب السنوات الثلاثين الأخيرة، ولاسيما الشعر، يتصف بالتكلف والتصنع، وتعوزه التلقائية اللدنة التي هي سمة الصحة والحيوية الخصيبة. فلا غلو إذا ما زعمت بأن لغة الشعر قد صارت، في كثير من الأحيان، صنفاً من أصناف الوحول، أو الهلام. ومن شأن هذا التعويم أن يبدد نضارة اللغة وأن يحيلها إلى هذيان.

وليس لدينا مسرح جدير بأن نقدمه للعالم، أو حصراً للبلدان التي هي عريقة في إنتاج الأدب المسرحي. ونحن أبعد ما نكون عن أن ننتج المسرح المأسوي الذي يبنى على مبدأ النظر إلى الكون بعين النقض والثلب، وهو المبدأ الذي تنبثق منه كل صوفية أصلية.

وليست لدينا رواية من شأنها أن تفرض احترامها وقيمتها على أي قارئ خبير بفن الرواية. وحتى في مضمار القصة، ومع أننا كتبنا قصصاً جيدة كثيرة في الربع الثالث من القرن العشرين، فليس لدينا من القصص الكثير مما يعتد به اليوم. واستحال النقد الأدبي في الغالب إلى ثرثرة مولعة بالمصطلحات النقدية المستوردة والتلمظ بها، حتى لكأن الناقد مصاب بداء النزعة اللفظية، أعني أنه يريد الألفاظ لا النقد، فصار الاستبصار والقدرة على الاستبار إلى الإغفال والإهمال، وذلك إرضاء للنزعات التجريدية الماحلة التي لا تتم إلا عن فتور شامل أصاب الطاقة الابتكارية المبدعة. ولهذا صار كل شيء في حياتنا يحتاج إلى جس أو فحص وتمحيص أو إعادة تقييم. وما لم نفعل ذلك، فإن الانحطاط سوف يلتهمنا ونحن مكتوفي الأيدي، لا نملك أن نحرك ساكناً عن ساكن.

وحتى المنجزات الأدبية التي أنتجت منذ عشرات السنين، كثيرا ما تكون أدلة على اتضاع مجذر في الشخصية العربية يتحدر إلينا منذ أجيال وأجيال. ولعل في ميسور المرء أن يزعم بأن عدداً كبيراً جداً من كتاب الأدب، أكانوا من العاملين في حقل الشعر أم في حقل النثر، لا يستحقون الشهرة التي حصلوا عليها. ولعل مما هو جائز أن يطرح الدارس هذا السؤال: هل تستحق غالبية الكتاب العرب لقب الكاتب الذي يمنح اليوم لأي

مبتدئ أو متعالم أو دعي؟ أليس معظم ما يكتب، بل حتى معظم ما قد كتب في السنوات الستين الأخيرة، هو من فصيلة الثرثرة، أو من قبيل اللغو الذي سوف تلغيه الأيام؟

ويبدو أن كثيراً من الشعراء المحدثين يفتقرون إلى تجربة فعلية تستحق التعبير، ولكن بعضهم استطاع أن يؤنق الخلاء أو أن يؤنث اللاشيء، ويموهه فيبديه وكأنه الملاء المنشود. ففي بعض الأحيان يعمد الشاعر الحديث إلى إعطاء القارئ فلذة من زجاج متألق ويوهمه بأنها فلذة من الماس الغالي النفيس. ولهذا كله، لا غلو إذا ما زعمت بأن معظم الأدب الراهن هو تجسيد لمبدأ الخواء الأنيق:

بيد أن الأمر في الزمن القديم كان يختلف تماماً عما هو عليه اليوم. فلقد عشق ابن زيدون امرأة وانخرط في تجربة غرامية داخلية صادقة حقيقية، فكتب فيها غزلاً ملتاعاً يشكو المسافة والفصال وينبثق من رعشة الحنين والاشتياق إلى النائيات، وهذا هو سبب الجودة التي تتمتع بها قصائده أو بعضها. ويصح القول نفسه على جميع الشعراء العذريين في الطور الأموي الذي ابتكر أرقى أسلوب عرفه الشعر العربي طوال تاريخه، وذلك لأنه زود اللغة بالمتانة واللدانة في آن واحد.

وراح المعري يكابد الوجود بصدق ويتحسس غياب معناه وعدم جدواه، فيكتب شعراً وجودياً لا نظير له في أي بلد من بلدان العالم. وأخذ ابن الفارض يتلمس الصلة التي من شأنها أن تشده إلى الماهية السرية المطلقة، فكتب شعراً صوفياً متميزاً، مازال بعضه حتى اليوم أرقى من أي شعر حديث. وبذلك يستطيع المرء أن يزعم بأن الصدق هو السمة الأولى لكل تجربة أدبية مترعة بالفذاذة، وبأن كل شعر عظيم هو نتاج لأزمة وجدانية يعيشها الشاعر نفسه.

ولكن الإنسان في الأزمنة الغابرة كان قيمة القيم كلها، بل محور الكون أو القطب الذي تدور عليه الأفلاك والنجوم. يقول ابن عربي في الباب السادس بعد المائتين من "الفتوحات المكية": "أنت المصباح والفتيلة والمشكاة والزجاجة". وهذا يعني أن الإنسان كل شيء ومادام الأمر كذلك، كان في الميسور أن ينتج البشر أدباً عظيماً حقاً، بل ألف شيء عظيم. أما اليوم، فإن الإنسان يسحق كما يسحق الصرصار. وفي هذا الشرط الكئيب سوف يتعذر أن يكون هنالك أي شيء نفيس مما يخص الأعماق. فكيف يمكن للكائن العديم القيمة أن ينتج ما هو ليس عديم القيمة؟

* * *

أما سؤال القيمة الأول فهو هذا: هل يتوقد النص الأدبي بالحرارة الروحية الكافية، أم يرين عليه فتور كامد بليد؟ وهذا سؤال لا تجيب عنه إلا الذائقة والحساسية والطاقة الحدسية، إذ ليس ثمة من مقياس فيزيائي يشبه مقياس الجو الزئبقي للتعامل مع هذا السؤال الأول المهموم بهم القيمة والنفاسة. فهذه مسألة ذوقية أو جوانية (كالدين والصوفية وإبداع الصور الخيالية)، ولا يشرطها شيء سوى نضج الشخصية أو مستواها. كما أنها تتأسس على شعور فحواه أن معاينة الجمال هي معاينة العنصر المحبوب الذي تلوب عليه النفس لوبان الفطيم على ثدي أمه. وهذا يعني أن الجميل هو ما يلبي حاجتنا إلى مغادرة التجربة العملية ويساعد على الخروج من رتوبها البطيء البليد. ولعل من شأن هذا الأمر أن يتضمن ما فحواه أن معاينة الجمال هي صنف من أصناف الاتحاد الصوفي بروح الكون، أو بسر الأسرار كلها.

ولكن السبب الأول لفجاجة الكتابة الأدبية عندنا، أو لعدم بلوغها رتبة النضج، هو أنها لا مردود لها في حياتنا العامة. ولست أقصد المردود المادي أولاً، بل المردود المعنوي، فقد استوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون. وفي مثل هذه الحال، فإن ظهور أدب فذ في بيئتنا يتوقف على ناموس الاستثناء الفاعل في كل زمان ومكان. وأما السبب الثاني لهذه الضحالة والفجاجة في عالم الكتابة فهو أن مؤسساتنا التربوية والتعليمية لا تملك أن تخصّب الحساسية وتطور الذائقة وتبني الشخصية بناء داخلياً شاملاً وعميق الأسس بحيث تكتسب النضارة والرونق والبهاء. ولا يلوح في الأفق المنظور أي منهج ناجح لتجاوز هذه الحال المأهولة بالأوهان. وحتى تتضج شخصيتنا، أو حتى تبلغ إلى هذا المبلغ المقبول، فإن علينا ألا ننتظر الكثير مما هو ذو بال.

* * *

وظيفة الناقد الأدبي

لا بأس في أن يذهب المرء إلى أن حركة النقد الأدبي ينبغي ألا تكتفي بدراسة النصوص الأدبية دراسة تطبيقية، أو حتى بإنجاز نظرية الأدب على نحو شمولي ومعمق، بل يتوجب عليها – فضلاً عن ذلك كله – أن تمد نشاطها بحيث يتمكن النقد الأدبي من إنتاج نظرية في النقد الأدبي نفسه، أقصد أن على النقد أن يدرس فحواه، أو فاعليته ومضمونه، ابتغاء إغناء نفسه بتحديداته الخاصة. فلا ريب في أن النقد الأدبي هو بحد ذاته ظاهرة من ظواهر الثقافة في أي مجتمع حديث، وربما أنه ظاهرة معطاة للذهن. وكأية ظاهرة أخرى، سواء أكانت ثقافية أم غير ثقافية، فإنه يستحق الدراسة، لا من حيث هو تاريخ، أو تسلسل في الزمان، بل من حيث هو ماهية ذات محتوى نوعي خاص. والنتيجة الطبيعية لهذا الجهد الدراسي المقترح هي نظرية النقد الأدبي التي لا أظن أن أحداً أجدر من نقاد الأدب الأكفاء بتحقيقها ودفعها إلى حيز الانجاز.

ومما يثير الاستهجان حقاً أن حركة النقد الأدبي عندنا لم تقدم أي تعريف للماهية النقدية نفسها، كما أنها لم تأت بأي شرح ذي بال أو قيمة لفعاليات الناقد الأدبي، أو لوظائفه المتعددة، التي يؤديها حين يتعامل مع المكتوب، أو حين يبحث في الظاهرة الأدبية بوجه عام. ماذا يتوجب عليه أن يصنع؟ هل يكتفي بشرح النص، أم ينبش كنهه وفحاويه، أم يكتفي باكتشاف فكرته المركزية؟ هل يتوقف عند هذا الحد، أو يتوجب عليه أن يقارنه بسواه من النصوص من أجل التوصل إلى حكم القيمة الناضج؟

وإزاء مثل هذا الاقتراح قد لا نعدم من يرد قائلاً بأن نظرية في النقد الأدبي نفسه، هي شأن سابق لأوانه، ما دام النقد الأدبي في العالم العربي لم ينضج بعد. وعندي أن مثل هذا الرد يتجاهل ما فحواه أن ما قد أنجز بالفعل في هذا المضمار لا تجوز الاستهانة به على أي نحو من الأنحاء. والأهم من ذلك أن العمل على تطوير نظرية في النقد من شأنه أن يسهم اسهاماً كبيراً في تطوير الفاعلية النقدية نفسها. فمما هو في البداهة حقاً أن إنجاز منهج نقدي (يمتاز بالمرونة والقدرة على الشمول) هو بحد ذاته ثورة في مضمار النقد الأدبي نفسه. ويصح القول إياه فيما يتعلق بترسيخ مجموعة من المعايير النقدية الشديدة القدرة على الإسهام في استصدار حكم القيمة. فنظرية النقد لا فكاك لها عن نظرية الأدب، ولا عن الدراسات التطبيقية النقدية. والأهم من ذلك كله أن الحركة النقدية لا تبلغ ذروتها السامقة إلا إذا استطاعت أن تطور وترسخ نظرية النقد الأدبي التي من شأنها أن تشرح ماهيته ووظيفته ومعاييره التي بواسطتها يتمكن من أن يفرز اللباب عن القشور.

* * *

مما هو واضح، إذن، أن واحدة من أهم المهمات الملقاة على كاهل النقد الأدبي هي أن يتعرف النقد نفسه على عمله الخاص الذي يتوجب عليه أن ينهض به لكي ينقل رسالته كاملة غير منقوصة. فما هي وظيفة الناقد الأدبي، وما هو فعله، أو ما هو الإيقاع المحوري بين إيقاعاته الكثيرة؟

جزماً، لا يسعك أن تحصر وظيفة الناقد الأدبي في فاعلية واحدة دون سواها من الفاعليات، فهو قارئ وشارح، وباحث عن أصول النصوص وتأثرها بما قبلها، وتأثيرها بما بعدها، وهو منقب في المكتوب عن خفايا النفس التي كتبته، وكذلك عن الأوضاع الاجتماعية والأحوال الاقتصادية والسياسية للعصور التي أنتجته وأبرزته إلى حيز الوجود.

بيد أن الدوران حول القيمة هو الجهد الأكبر والهم الأعظم لكل ناقد أدبي أصيل، وما ذاك إلا لأن هذا الكاتب النقدي ينبغي أن يكون رجل نزاهة وعدالة، مبدؤه في الحياة ألا يسمح للنغيل باحتلال مكانه الأصيل. وبالإجابة عن سؤال القيمة يغدو الناقد رجل أخلاق أولاً، ثم إنه يتجانس مع مفردات الكون، إذ ما من شيء في هذا الكون إلا وهو يدور حول القيمة، فالأرض التي تدور حول الشمس، إنما تفعل ذلك طلباً للنور الذي لولاه لتعذر قيام الحياة على هذا الكوكب. فبكل توكيد، إن الإيمان بالقيمة وبذل الجهد في سبيل حيازتها والاستئناس بها، هما علامتان من علائم الحيوية ودليلان على الصحة وأمارتان تشيران إلى امتلاء الشرايين بالدم الأحمر القاني. ولا ريب في أن القيمة صلة أو علاقة، ولكنها لا تملك أن تكون كذلك لو لم تكن صبوة، أو شهوة، أو هوى، بالدرجة الأولى. وبداهة، ما من هوى أو اشتهاء على الأصالة إلا حيثما كانت الحياة في الريعان.

وبالتأكيد إن القيمة هي الفرق أو التمايز والتفاضل، وإذ يبحث المرء، أكان ناقداً أدبياً أم لم يكن، عن فروق وتمايزات فإنما هو يبحث عن قيم حصراً. فمثلاً ما كان للمتنبي أن يبذ معاصره أبا فراس الحمداني، أو أي شاعر آخر من معاصريه، إلا لأن بينهما فرقاً شاسع البون لا يملك الآخر أن يعبره، لأنه لم يؤت من الذكاء والحساسية مثلما أوتي الأول.

ويبدو أن الإنسان، إذ يبحث عن فرقه إنما يبحث عن هويته الخاصة. ولعل الذهن قادر على أن يحدس بما فحواه أن الإنسان إذ يبحث عن تمايزه وافتراقه عن الآخرين، إنما يفعل ذلك بغية الانتصار على الفوضى، أو على الخاووس البدئي، الذي كان يدمج الكائنات كلها في وحدة تجهل كل فرق وكل تمايز وربما صح القول بأن هذا الخاووس البدئي هو صورة الموت في الراقة السفلى للنفس البشرية. ولئن لم يكن هذا الرأي مقبولاً، فلا بد من الالتجاء إلى نظرية ادلر القائلة بأن الإنسان ينشط ويجتهد بغية "توكيد الذات"، وبذلك يغدو هذا التوكيد هو القيمة الغائية التي تخدمها جميع القيم الأخرى. ومع ذلك، فإن التعرف على الفرق الذي يميز بين الكائنات كلها، أو حتى بين الأشياء المتشابهة، هو فعل يبذله الإنسان بغية إرواء غريزة الفضول التي أراها ينبوعاً للكثير من الانجازات التي أنجزها الإنسان طوال تاريخه.

* * *

لئن كانت وظيفة الكاتب الأدبي هي نقل ارتسام الحياة على شاشة الروح، فإن وظيفة الناقد الأدبي هي التعرف على مدى أصالة هذا النقل وصحته وجودته، إذ لا ريب في أن الأصالة هي القيمة حصراً، والقيمة هي الأصالة بأم عينها. وبالبداهة، فإن مثل هذه الفاعلية الكبرى لا يؤديها إلا النضج. ولا ريب في أن النضج ثلاث لحظات على الأقل: أولها العمق، وهو غريزة تولد مع الإنسان أو يحرم منها إلى الأبد. وثانيتها الذائقة، أو النفس المطهمة. والذائقة هي القدرة على (أو الرغبة في) إنعاش الفؤاد البشري بمحتوياته نفسها، أو لعلها أن تكون تغذية الروح بالألطاف الحسنى، إذ ربما كان في ميسور الذوق أن يشطر الوعي إلى شطرين متباينين: وعي الثمالة ووعي الدلالة. والأول أنبل وألطف، وما ذاك إلا لأنه وعي النشوة النابض في روح الأسطورة، الذي هو روح الطفولة، أو ينبوع كل ما هو جميل في هذا الوجود. وهذا نوع من اللطف أو الوجد يملك أن يشاطر الزرقة بعض أمجادها.

أما اللحظة الثالثة في ماهية النضج فهي الإطلاع الموسوعي الشامل على آداب البشرية برمتها، ولاسيما على منجزاتها العظمى، منذ أقدم الأطوار التاريخية، وحتى يوم الناس هذا. وأكاد أجزم في أن الناقد الأدبي المثالي (إن كان من الممكن لمثل هذا الناقد أن يكون) هو ذاك الذي يملك أن يكتب تاريخاً موحداً لجميع آداب

الجنس البشري منذ أن بدأت الكتابة في أواخر الألف الرابع قبل الميلاد، وحتى أواخر الألف الثاني بعد الميلاد، أي طوال مدة لا تقل عن خمسة آلاف سنة.

في الحق أن حكم القيمة هو نتاج لجهد مقارن ذي طابع معياري يسعى وراء الفرق واللا فرق في آن واحد. (ربما كان النقاد العرب التراثيون هم أول من تنبه إلى المقارنة في استصدار حكم القيمة). وبداهة، لا يملك أن يقارن على نحو أصلي، أو بكثير من النضج، إلا من كان واسع الخبرة بالمنجزات الأدبية الجلى التي أنجزتها البشرية طوال مسيرتها التاريخية كلها. وأقل ما ينبغي أن يقال في هذا الصدد هو أن الحكم على رواية من الروايات يحتاج إلى دراية واسعة بالفن الروائي ومنجزاته الكبرى في الآداب العالمية. فمثلاً، إن من يعرف دستويفسكي وتولستوي وبلزاك لن يضع تشارلز دكنز وارنولد بنت في المرتبة الأولى من مراتب روائيي العالم. ويصدق المذهب نفسه حين تكون بإزاء إحدى المسرحيات، أو إحدى القصائد أو القصص. فابسن، مثلاً، لا يرقى إلى طبقة شكسبير أو راسين أو سوفكليس.

ومن المؤكد أن الموسوعية أشمل من ذلك بكثير أي هي أوسع من أن تكون مجرد دراسة أو خبرة بالآداب وحدها. ولهذا فقد كان من واجبات الناقد الأدبي أن يدرس الفلسفة والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلوم اللغة، وسوى ذلك مما هو وثيق الصلة بفعالياته الثقافية، ولاسيما الأديان والأساطير والتراث الشعبي. بيد أن هذه الإيقاعات الثقافية كلها لا تغني البتة عن الإحاطة الموسوعية بالمنجزات الأدبية العالمية والقومية في آن واحد.

وبإيجاز إن السمات الذاتية التي ينبغي أن تتوفر للناقد الأدبي لا تقل عن ثلاث هي: الذكاء والذائقة والموسوعية، وذلك طبعاً، بعد افتراض صحة النفس واستواء العقل. ولا يجوز لك أن تخلط بين هذه اللحظات الثلاث، حتى وإن كانت كل واحدة منها تفضي إلى الأخرى. ويتوجب عليك أن تميز بدقة بين الذكاء والذائقة، على وجه الخصوص، إذ ليس كل ذكي ذواقة، وإن كان كل ذواقة ذكياً. والحقيقة أن الأذكياء كثر، أما الذواقون فهم أندر من الورود في الصحراء.

وبكل توكيد، فإن الفطنة هي أهم أدلة الذكاء وأبرز فاعلياته. والفطنة هي القدرة على اكتشاف روابط الأشياء، أو التعرف على درجة القرابة بين المتباينات. ولا ريب في أن الناقد الأدبي شديد الحاجة إلى مثل هذه الفاعلية الكاشفة، إذ بهذا الجهد وحده يصير المرء ناقداً أدبياً عن جدارة واستحقاق.

* * *

وأياً ما كان الشأن، فإن القيمة هي الغاية الأخيرة لوجود النص الأدبي، كما أن البحث عنها هو الغاية العليا للناقد الأدبي وبغيته النهائية الكبرى. وما ذاك إلا لأن القيمة هي الحارس الأمين لماهية الإنسان، من جهة، والصانع الوحيد لسر المزية في النص الأدبي، من جهة ثانية. فهي حقاً تلك القوة التي تلحم المحايث بالمتعالي، كما تدغم الزمان بالأزل، أي تأخذ الإنسان نحو ما يتجاوزه ويسمو فوق تجربته اليومية، ويجعل له ماهية أرقى من ماهية الجمادات والحيوانات. فلن يجانب المرء الصواب إذا ما ذهب إلى أن الإنسان لم يعبد سوى القيم في أي يوم من أيام وجوده.

وما دام الأمر كذلك، فقد بات لزاماً على الكائن الروحاني أن يطرد القيم المادية من مملكة القيم بغية أن يقتصر هذا المصطلح على القيم الروحية وحدها. فالقيمة المادية هي الثمن أو السعر، وليست القيمة بأي حال من الأحوال. هذا مع العلم بأن القيمة، في اللغة، هي ما يتقوم به الشيء، أي ما يصنع للشيء قواماً أو بنية، ومع توكيد أن القيم المادية من شأنها أن تصنع للإنسان قواماً أو بنية هي الأخرى. وعلى الرغم من ذلك، فإن

القيم المادية ينبغي فرزها عن القيم الروحية، لأنها لا تلحم المحايث بالمتعالي، ولا الآني بالديمومي، بل هي تبقي الإنسان معتقلاً في المحايثة دون أي أمل في الخروج منها إلا بواسطة القيم الروحية. وبإيجاز، إن وظيفة كل من الفصيلتين مختلفة عن وظيفة الفصيلة الأخرى. فبالقيم المادية لا نكون سوى حيوانات، ولكننا بالقيم الروحية وحدها نصبح كائنات بشرية ذات ماهية متعالية.

ولئن كانت القيمة المادية موضوعاً لعلم خاص بها هو علم الاقتصاد، فإن القيمة الروحية موضوع لجملة من العلوم، أو من طرائق التماس مع الحقيقة. فهي تدخل في حيز علم الجمال وعلم الأخلاق والنقد الأدبي والنزوع الديني والممارسة الفنية. وبينما ترضخ القيمة المادية للقياس والإحصاء والنظرة الكمية، فإن القيم الروحية كيفيات خالصة تتأبى على كل قياس وكل إحصاء. ولهذا، فإنها لا تدرك إلا حدسياً، شأنها في ذلك شأن جميع الكيفيات في هذا العالم، الأمر الذي من شأنه أن يحرم النقد الأدبي وعلم الجمال وعلم الأخلاق من أن تكون علوماً بالمعنى الدقيق للكلمة. إنها ميادين للحدس والزكانة والبداهة والاجتهاد، أو قل للذائقة والمزاج، أكثر مما هي برسم المنطق والبرهان والمعرفة العلمية الاجتماعية.

ففي الحق أن العمق الخاص بالناقد الأدبي سوف ينفعل بالعمق الخاص للنص الناضج، ولكنه سوف ينفر من تسطح النص الفج، إذ أن الفجاجة لا محل لها البتة في الأعماق السحيقة لروح مؤصلة مركوزة في الديمومة نفسها. والعمق هو القدرة أو الاستطاعة الاستثنائية على الغوص في قاع الأشياء واستبارها ابتغاء البلوغ إلى ماهياتها الأصلية المتوازنة. وأخص ما أقصد في هذا المضمار هو شدة القدرة على الملاحظة، أي التفطن لكل ما هو خفي واستبصاره من الداخل وعلى نحو موهوب. وهذا هو استنفار المضمرات الذي يعني أن تأمر الصامت بالنطق فينطق. وتلكم سلطة لا يؤتاها إلا أهل الكشوف، الذين يسمعون أصوات النائيات، ويتهجسون لغياب الغاليات.

ولا بأس في مثال على استنفار المضمرات الذي هو التفطن لخفايا النص الأدبي ومكنوناته وأسراره. وليكن هذا المثال مأخوذاً من معلقة طرفة بن العبد. فمن المعروف أن هذه المعلقة إنما تبدأ بالوقوف على الأطلال، شأنها في ذلك شأن الكثير من القصائد الجاهلية. ولقد بات مألوفاً أن يقال اليوم بأن الوقوف على الأطلال هو التعبير عن مكابدة الإنسان لوجدان التصرم والزوال. ولكن القصيدة سرعان ما تنتقل إلى الحركة والحياة والماء والحب، وذلك ابتداء من البيت الرابع حصراً وهذا يعني أنها انتقلت من وصف العدم إلى وصف الوجود، ومن تصوير الزوال إلى تصوير الديمومة، أو قل من الموت إلى الحياة. وهي إذ تذكر الشمس مرتين، وذلك في البيتين التاسع والعاشر، فإنها تشير إشارة مكتومة، لا إلى مصدر كل حياة وحسب، بل كذلك إلى الكائن الذي لا يرضخ للتعديم. وهذا يعني أن ثمة برهتين تتجادلان في بنية هذه المعلقة، وهما برهة الوجود وبرهة العدم، أو برهة البقاء وبرهة الزوال.

وابتداء من البيت الحادي عشر يأخذ الشاعر بوصف ناقته، ويستمر هذا الوصف حتى البيت التاسع والثلاثين، وفقاً لشرح الخطيب التبريزي. وأهم ما في الأمر أن طرفة إنما يبني صورة ناقته تماماً كما بنى فرعون هرمه أو ضريحه الخالد. لقد شاد الهرم متيناً بإطلاق لكي يتمكن من مواجهة قوى التدمير وسرعة التصرم والزوال، أي ليكون برسم الديمومة. وكذلك جاءت ناقة طرفة حائزة على جميع سمات القوة، حتى لكأنها تعيش خارج الزمان الذي لا صفة له سوى الانقضاء. فقد رسم رجليها كأنهما بابان لقصر منيف شاهق (البيت الثامن عشر)، ثم شبه الناقة نفسها بقنطرة الرومي المشيدة بالقرميد (في البيت الثاني والعشرين)، وكذلك شبه جمجمتها بالسندان في البيت التاسع والعشرين.

واضح تماماً أن هذا الصنف من أصناف التوصيف ليس مجانياً، ولا هو بالزائد عن الحاجة، ولكنه مقصود لغرض مضمر في طوية النفس. وخلاصة هذا الغرض أن يقدم الشاعر، على نحو لا شعوري، بنية خيالية، أو نصف خيالية، لا يملك الزمن أية قدرة على أن يهدمها، كما هدم أطلال خولة في مطلع القصيدة. ويبدو أن وصف الناقة بأنها صرح ممرد، أو قصر منيف، وكذلك بأنها قنطرة مبنية بالقرميد، وليس بالطين، هو شأن تقصده الباطن المتواري بغية إنتاج كيان متين يصلح أن يكون بديلاً عن الطلل الهش الذي قبل الانهيار.

بيد أن رعشة الموت أعمق وأكثر استتباباً في الراقة الدنيا من راقات النفس. إنها أعمق من هذا النزوع الوهمي الذي يرسم ناقة أسطورية بغية الاحتماء وراءها من هجمات قوة الزوال. ولهذا، فإن أجود برهة في معلقة طرفة هي تلك التي تدور حول الموت والتلاشي، والتي تبدأ بالبيت التاسع والخمسين.

ألا أيـهذا اللائمي أحضر الوغى

وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي؟

وهذه برهة نادرة الجودة في الشعر كله، وهي تمتد حتى نهاية البيت السابع والستين. وما كان لها أن تحوز على المزية إلا لأنها تتبجس من أعمق راقة في النفس البشرية، تلك الراقة البدئية التي يلتقي عندها جميع الناس على الإطلاق.

وبإيجاز، إن التفطن لمخبوءات النص ومدخراته هو وحده القادر على أن يرى وصف طرفة بن العبد لناقته الخرافية من حيث هي جزء ماهوي في بنية معلقته التي تدور حول مثنوية الحياة والموت، أو الديمومة والزوال. وفضلاً عن ذلك، فإن هذا التفطن هو بحد ذاته قيمة، وذلك لأنه يزيدنا معرفة بالنص وينقلنا من السطح الفقير إلى العمق الثري. ولقد قال عبد القاهر الجرجاني في "أسرار البلاغة" إن النفوس تستمتع إذا ما أخرجتها من مجهول إلى معلوم، أي إذا ما أنرت لها الظلمات ووضحت الغامضات. وفي الحق أن كل استكناه لأي شيء من الأشياء هو صنف من أصناف التنوير الذي هو قيمة نفسية في نظر العقل. يقيناً إنه بحد ذاته قيمة لأنه تنوير، ولكنه في الوقت نفسه ذو صلة بالقيمة لأنه يكشفها ويثريها في آن واحد.

* * *

بقي هنالك موضوع وثيق الصلة بالوظيفة المنوطة بالناقد الأدبي، بل حتى بماهية النقد الأدبي نفسه. إنه موضوع المعيار الذي يؤسس حكم القيمة ويشرطها. فلا ريب في أن المعيار برهة أصلية في ماهية الإنسان، أقصد أنه موجود سلفاً في سريرة النفس، وهذا يعني أننا نكتشفه ولا نبتكره، ولكن اكتشافه ضرب من ضروب الابتكار حقاً، وذلك نظراً لحاجتنا إلى ذكاء وإرهاف في الشعور بغية تحديده على نحو جلي. أجل، إن المعيار مغروس في النفس أصلاً، في تربتها الخصيبة، وذلك بحكم أن المعيار هو القيمة، والقيمة هي بنية النفس وجوهر صميمها.

إنك سوف لن ترتجل المعيار ارتجالاً ثم تبحث عنه في النص المقروء، فإن وجدت النص يطبق المعيار حكمت عليه بأنه نص ناجح، وإلا قلت بأنه شيء بغير قيمة. ولعل ما يتوجب على المرء أن يفعله هو العكس تماماً، أي أن يشتق المعيار من النصوص الأدبية نفسها، ثم يستخدمه استخداماً تطبيقياً، وعلى نحو مقارن بالدرجة الأولى. يقينا، إن القيمة لا تتوضح إلا بالصدم، أعني بالمقارنة. فإذا ما قرأت شعر امرئ القيس وجدته يتميز بجملة من المزايا، أولاها القدرة النادرة على صياغة التشبيهات الفنية القوية، وثانيتها القدرة على وصف

الحركة، ولاسيما حركة الحصان، وثالثتها التوله بكل ما هو حي، ورابعتها الانهماك بالهم وبؤس الوجود. بيد أنك إذا ما انتقلت إلى شعر طرفة، أو سواه من الجاهليين، فإنك ستجده أقل انطواء على هذه المزايا أو المعايير التي يتمتع بها شعر امرئ القيس، ولو أن معلقة طرفة خاصة لا تقل جودة عن أية قصيدة من قصائد الملك الضليل. ولهذا السبب فإنك سوف تفضل شعر امرئ القيس على شعر طرفة، إذ ستكون، بعد القراءة المستأنية، قد اقتنعت بأن شعر الأول يتميز بثقل نوعي، أو بخصائص فنية ونفسية، لا يتمتع بها شعر الثاني، أو أي شاعر آخر من شعراء الطور الجاهلي.

ويصدق هذا المذهب نفسه حين تقارن بين روايات د.هـ. لورنس وروايات فرجنيا ولف. فروايات لورنس مفعمة بالحرارة وبالشعور بتدفق الحياة في جميع الكائنات. هذا فضلاً عن أن الشخصيات التي يرسمها الرجل مترعة بالحيوية، تسيل في شرايينها دماء حقيقية، وتخفق أفئدتها حنيناً إلى ملامسة الأشياء. إن لورنس كاتب بالغريزة، يقوده حدس باطني أو صوفي باتجاه النماذج الكفيلة بالتعبير عن الحياة بما هي وجدان ينبجس من اللحم والدم. ولدى التفطن سوف لن تفوتك الفرصة لترى لورنس وهو يبتكر الذبذبات الداخلية الراخمة في الأشياء والأماكن التي يصفها في رواياته، وذلك بفضل شدة اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة التي من شأنها أن تؤنسن الجمادات أو الموضوعات الخارجية.

أما فرجنيا ولف فتتحكم برواياتها نزعة سكونية تحرمها من التلقائية والأنسياب الحر. وفوق ذلك، فإن رواياتها تكاد أن تكون بغير شخصيات ولا حبكة، إذ يندر أن تجد في أعمالها شخصية مستقلة ذات وجود طبيعي، بل كل ما في الأمر أن ثمة تجريدات يحمل كل منها اسماً من أسماء العلم. يقيناً، إن روايات فرجنيا ولف، ولا استثني إلا رواية "إلى المنارة"، لا تخلو من السأم، تماماً على عكس روايات لورنس المشحونة بالجذب والتشويق.

بمثل هذا التوجه يصير المعيار توصيفاً للمعطى، وليس تعقيداً له، أو حتى لما لم يعرف الإنجاز بعد. وما دام الأمر كذلك، فإن في ميسورك أن تقول، بعدما تقرأ الكثير من شعر المدرسة الصورية (الاماجية)، بأن تلك المدرسة إنما تبني نهجها على استخدام الجزئيات المستدقة على نحو من شأنه أن يخلق مجالاً بصرياً شديد الإرهاف وشديد العمق، حتى لكأن المدرسة الصورية قد وضعت نفسها في خدمة الشعور المرهف وحده. وبذلك تكون قد توصلت أنت إلى المعيار، أو إلى القيمة، على نحو توليدي أو استنتاجي.

وعلى المبدأ نفسه تملك أن تقرأ شعر ت. س. اليوت، وأن تستقرئ ما فحواه أن هذا الشعر الذي يبحث عن فداء يفتدي عالم الخراب، عالم الرهل والقحل، هو أميل إلى التجريد الذهني منه إلى الشعور الوجداني والخيال المنعش للروح، أي أنه يفتقر إلى وعي الثمالة (الشيء الذي لا يفتقر إليه شعر رامبو أو سان جون بيرس، مثلاً)، وما ذاك إلا لأنه مهموم باكتشاف الصور الشكلية القادرة على التعبير عن أفكار جاهزة سلفاً في ذهن الشاعر. لقد عمد اليوت إلى استعمال الأسطورة في بعض شعره، ولكنه لم يفطن إلى أن روح الشعر هو روح الاسطورة، وليس الأسطورة نفسها.

بمثل هذا التوجه يغدو "ما في الأذهان مطابقاً لما في الأعيان"، أي يصير حكم القيمة مجرد توصيف للنص، أو لمزاياه الكبرى، وليس تمحلاً ولا إضفاء متعسفاً يقحم عليه من خارجه.

وههنا، لا بد من التنويه بمسألة شديدة الأهمية في النقد المرتكز إلى حكم القيمة، وهي حرية المعيار، أو حجم حريته. إننا في زمن بلا مراكز، أو قل إن المركز ما عاد يجذب محيطه، كما قال وليم بطلر ييتس.

فالكاتب، ولاسيما الشاعر، في هذه الأيام، كثيراً ما يصنع معياره بنفسه، وكثيراً ما يمنح لمعياره درجة كبيرة من الحرية المتطرفة التي تسلب أكثر مما توجب، بحيث يسعك اليوم أن تتحدث عن انفلاش في المعيار، أو في حرية صنع الشكل، بل يسعك أن تذهب إلى أن بعض الكتاب كثيراً ما يؤثرون اللاشكل، أو فوضى الشكل، على الشكل. وذلك هو بالضبط انفلات المعيار، أو الخروج عن الأسلوب السامي الرفيع.

وفي تقديري أن كل خروج عن السمو، الذي لا يبدعه إلا ثقافة يبهظها عبء السر، وعبء الحنين إلى الجوهر، لأن الأسلوب السامي هو نتاج لرغبة اللغة نفسها في أن تتوازى مع تلك القوة السامية المتعالية التي لا ترى بالعين ولا تلمس باليد، كما أنه حصيلة طبيعية لرغبة النص في أن ينوب عن غياب لا يحضر البتة، أو أن يكون خليفته في الأرض – إن كل خروج عن الأسلوب السامي سوف لا يكون مصيره إلا النبذ والإهمال، حتى وإن تألق إلى حين. فالزمن هو الناقد الوحيد، بكل توكيد. وهذا يعني أن الحكم النهائي على الأدب العربي (وربما العالمي) المعاصر، ولاسيما شطره الشعري، ليس من اختصاص جيلنا، وإنما هو ملك المستقبل وحده.

* * *

أضحى التنائي

أولاً – تمهيد:

قد لا يخفى على الخبير بحركة الشعر العربي أن القصيدة التراثية، ولاسيما إذا كانت من القصائد العظمى، كثيراً ما تجيء نتاجاً لأزمة ذاتية، أو توتر باطني شديد يملأ فضاء النفس، وإن كان هذا التوتر إياه نتيجة لتجربة مأزومة لا تترك في الوجدان سوى الشعور بالخيبة والخسارة. فربما جاز للمرء أن يعتقد بأنه ما من شعور أفتك بالنفس من الشعور بفقدان شيء نفيس لا يقبل الاسترداد، إذ عند ذاك لا يبقى سوى التوتر الداخلي القارض القاضم المرير. فلكم أصاب ابن عربي حين قال:" الحمد لله الذي جعل كأس الفراق أمرّ كأس تذاق." وهذا يعني أن انخراط الشاعر القديم في التجربة الحية هو ما قد أنتج الشطر الجيد من الشعر التراثي كله.

ولعل مما هو جد ناصع لكل من طالع قصيدة "أضحى التنائي" لابن زيدون (١٠٠٤– ١٠٧١م/ ٣٩٤–٤٦٣هـ) أن الشاعر كان يكابد هذا الشعور بالفقدان الفتاك دون سواه، إذ إن تلك القصيدة اللؤلؤية، الشبيهة بالدهشة نفسها، لا ينتجها إلا ذلك الشعور المتحسر الملتاع وحده. فلا مرية في أنه ما من وجد على الأصالة بغير فقد. وربما أسهم تحويل ذلك الشعور الخصيب إلى شعر في تخفيض الأزمة المستتبة في داخل الشاعر، أو حتى في إلغائها والتخلص منها إلى الأبد، إذ لعل من شأن الشعر أن يقلص شعورنا بعدوانية العالم، وأن يجيء إلى الحياة بفلذة من السكينة وهدأة البال.

وأياً ما كان جوهر الأمر، ليس ثمة مضمون يترسخ في أرضية هذه القصيدة، التي يسعك أن تضع لها "المسافة" أو "الفصال" عنواناً، قبل اللوعة ومكابدة الشقاء والاغتراب، حتى لكأن المعطى لا محمول له سوى العذاب الجهنمي الرابض في مركز الأشياء لا يريم. ومما هو صحيح تمام الصحة أن المثنوية الأولى التي انبثق منها هذا النص الخالد هي مثنوية الجنة والنار، إذ إن ماضي الذات الشعرية ههنا هو الفردوس المفقود بكل وضوح. أما حاضره فهو الجحيم المقيم الذي لا أمل في الخروج منه بتاتاً. فلقد استعار هذه الصورة المثنوية من الدين لكي تجيء صورة عن وضعه المتوتر المكروب ولعل في ميسور الذهن الاستباري أن يصل إلى هذه الحقيقة اللبابية الكلية إذا قرأ هذا النص قراءة مناخ، أو انتبه جد الانتباه لما يشمه الأنف دون أن تراه العين. وعندي أن كل قراءة متميزة لأي نص أدبي هي قراءة مناخ من شأنها أن تستنفر مضمرات النص وأن تسبر مدخراته المكنوزة في صميمه على نحو شفاف. كما أن قراءة المناخ تبتغي، في ما تبتغي، إشباع الذائقة عبر اكتشاف مواطن الجمال.

ولكن لماذا ينبغي إشباع الذائقة وإنضاجها؟ لأنها القوة الوحيدة التي تملك أن تتجاوز الهمجية والبذاءة والشراسة في عالم حراسه أكثر سفاهة وخسة من لصوصه ومجرميه.

إذن، لا مشاحة في الذهاب إلى أن هذه القصيدة التي يحكمها مبدأ الانشطار، هي صورة للسلب الذي هو الاسم الآخر للاغتراب، أو لعل في الجواز أن يقال بأنها انكشاف شعري لعذاب يتوقد كالجحيم. ولكن ما هو ناصع في الوقت نفسه أنها نتاج الحنين الصادق إلى الحميم الغائب، أو إلى الفردوس المفقود، إذ إن ثمة رغبة عارمة في الخروج من الراهن المؤلم والإنابة إلى الذي قد كان في غابر الأيام، أو قل إن حراكها الداخلي يتلخص في تفلت الذات من الحاضر الرمادي والنكوص باتجاه الماضي المندرس الذي لا يذعن لأية رغبة في

الاسترداد. وخلاصة الأمر أنها حنين أو استحضار حي للحنين أو للشوق الملفت دوماً ليندفع صوب النعناعيات. ولا جرم، فالمسافة من شأنها أن تنتج الحنين على نحو تلقائي، كما أن جدل الحنين والمسافة هو الينبوع الأول لشطر كبير جداً من الشعر التراثي.

فمما هو جد ناصع أنها، كالوقوف على الأطلال، حصيلة للاشتياق الدائم إلى الماضي البائد وغير القابل للإعادة أو للاسترجاع. وبالفعل يتبدى الشاعر ههنا وكأنه يقف على طلل زمني وليس بمكاني، إذ إن البائد أو المندثر هو الماضي، أو الزمن الفردوسي، حتى لكأن المكان لا وجود له بتاتاً. لقد استطاع أن يغيب المكان إلى حد إعدامه تماماً، بل هو لم يستبق سوى مكانين تجريديين وهما الجنة والنار، أو الجنة التي خسرها والجحيم الذي يكابده زمن القصيدة.

ولكن هذه التحفة هي ثمرة الصدق والد الطيبة، بل ماهية كل شيء نفيس دونما استثناء، إذ إن ماله قيمة هو الصادق وحده. وما كان لهذه القصيدة أن تصدق إلا لأنها قد نبعت من الفؤاد الذي لا يقل عن كونه لطيفة من الألطاف الحسنى، والذي هو الينبوع الوحيد لكل فن عظيم. (إن الصدق مقلوب القصد الذي تشتق منه اللغة كلمة "القصيدة"، وإن مقلوب الشيء متين الصلة به في بعض الأحيان.) وبما أنها نبعت من الفؤاد، بل جاءت نتيجة لمكابدة التفؤد نفسه، فإنها تلج إلى وجدان المتلقي بكل سهولة ويسر، وكل ما يحجم عن الولوج إلى مملكة الوجدان، التي هي مملكة الديمومة أو موطن المقدسات، لا يسعه أن يتمتع بالقيمة والمكانة العالية.

فحين خسر الشاعر المرأة التي أحبها حتى نقي العظام، شعر وكأنه قد خسر ماهيته أو علة وجوده. ثم أدرك أنه قد مسخ إلى كائن شقي يتمرغ في اللوعة والكبد والاغتراب. فما كان منه بعد ذلك إلا أن أنتج قصيدة ماردة قد تملك أن ترد له هيبته وتجعله عملاقاً ذا قامة باذخة تطاول الجبال. وهذا يعني أن القصيدة جاءت لتكون بمثابة تعويض، ولكنه تعويض بغير تخطيط مسبق، ولا وجود له في وعي الشاعر، وإنما هو حصيلة تلقائية لطبع الأشياء. فهل خسر ابن زيدون أم ربح عندما حصل على قصيدة خالدة بدلاً من امرأة فاتنة؟ لا أحسب أن الناس سوف يتفقون على جواب واحد عن هذا السؤال العسير. ولكن، ما من ريبة في أن القصيدة التي استعاض بها ابن زيدون عن ولادة بنت المستكفي، خليفة قرطبة الأموي، هي إنجاز شعري نفيس قلما يبذه أي إنجاز شعري آخر في تاريخ الغزل العذري كله. فلو قرأتها للمرة المئة لشعرت بأنك تقاربها للمرة الأولى في حياتك، حتى لكأنها صرح معماري لا يعنو البتة لسطوة الزمن وقدرته التدميرية، ولعل هذا الشعور أن يكون معياراً من معايير الجودة والمزية الأدبيتين، فلا مبالغة إذا ما زعم المرء بأن الغزل التراثي، أو التعبير الأدبي عن الحب المجهض والمدحور، قد بلغ ذروة من ذراه السامقة في هذه القصيدة الصافية كالماس، وذلك بعدما تطور طوال خمسة قرون تامة غير منقوصة. فللحق أن شكل القصيدة الغزلية التراثية، أعني شكلها الفني، لم يعرف الكمال في أي إنجاز كما عرفه في هذه القصيدة. فمع أنها تشبه أن تكون احتكاراً للخيبة واللوعة ومكابدة الفراق والخسران، فإنها قد استطاعت أن تجعل هذا الشقاء كله ياقوتاً يتضرم على نحو متألق. ولكنها ما نجحت إلا لأنها قد تمكنت من أن تماهي بين التجربة الفردية، محمولها الأول، وبين الناموس الكلي للحياة الروحية أو الداخلية، أي إلا لأنها قد رفعت الخاص إلى مستوى العام.

ومما ينبغي تثبيته في هذا المقام أن الزمن الحديث قد أنتج قصائد غزلية تمكنت من الانتشار في العالم العربي كله. ولكنها، مع ذلك، لا تزيد عن كونها منجزات باهتة، أو حتى زائفة، ولا تنم إلا على أمية مزمنة، وذلك لأن الاقتراب منها لا يحتاج إلى ثقافة أو ذكاء أو حساسية مرهفة، أو ذائقة خاصة ناضجة. وكل فن لا يحتاج إلى الحساسية الحادة والذوق الناضج لا يسعه أن يكون سوى فن من الدرجة الثانية في أحسن الأحوال.

ففي الحق أن معظم هذه القصائد الغزلية الحديثة لا تحاول سوى أن تشبع جمهور النزعة الحسية الذي لا يملك أن يشعر بالجمال إلا على نحو سطحي، ناهيك بأن يتحسسه ثم يتذوقه بأصالة تحتاج إلى تربية طويلة هي شرط لكل نضج نادر نفيس. وهذا يعني أنها لا تنبثق من الحساسية التي هي أنفس الماهيات في هذا العالم الذي لا يعرف النفائس الجوانية إلا لماماً وحسب. أما قصيدة ابن زيدون هذه فلا يملك أن يقاربها بأصالة إلا من نضجت ذائقته وارهفت حساسيته، فضلاً عن كونه مثقفاً شديد الفطنة والذكاء. فالحساسية هي كل شيء تقريباً في عالم الشعور، عالم الفنون والآداب.

ثانياً – القصيدة :

يتألف هذا النص الأندلسي من خمسين بيتاً نسجت على البحر البسيط الذي يتمتع ببنية غنائية نائية عن التوتر والجيشان. ويبدو أن هذه الخصوصية الموسيقية قد أسهمت في تلطيف الشعور بالشقاء الذي هو المحور الكلي للقصيدة برمتها. ولعل في الميسور الذهاب إلى أن نسق المثنويات المتضادة التي تنبثق جميعاً من أس واحد هو الفصال أو المسافة، والتي هي نسيج القصيدة كله أو جله، قد اكتسب بعض الأنس من لحن البحر البسيط الصالح للغناء.

وعلى أية حال، فإن القصيدة تواجهك بالتبدل أو بالاستحالة منذ بيتها الاستهلالي، بحيث تولج المرء في الأزمة دون أي تمهيد. هكذا تبدأ قصيدة ابن زيدون:

١- أضحى التنائي بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

إذن حل البعاد محل القرب، والجفوة محل الوصال. وعلى هذا المنوال نفسه سوف تسير القصيدة برمتها، أعني أنها سوف تنسج من زمنين: ماض وردي زاهر، وحاضر رمادي مرير. ولقد جاءت كلمة "بديلاً" في الشطر الأول لتؤشر إلى التبدل على نحو صريح. ومما هو ناصع لدى مطالعة القصيدة أن التبدل أو التغير هو موضوعها المحوري الوحيد، كما أن الاستحالة أو النقلة من الألف إلى الباء هي الحركة الجدلية التي تتوتر في فضائها المنتشر فوق خمسين بيتاً من الشعر.

٢- من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم

حزناً مع الدهر لا يبلى ويبلينا

٣- إن الزمان الذي ما زال يضحكنا

أنساً بقربهم قد عاد يبكينا

٤- غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا

بأن نغص فقال الدهر: آمينا

فلئن كانت هنالك متغيرات، فإن ثمة ثوابت في الوقت نفسه. لقد نزحوا. فرسخوا مسافة لا تعبر، وبذلك فإنهم قد ألبسوا الشاعر حزناً لا يبلى مع الدهر، ولكنه شديد القدرة على إلحاق البلى بالشاعر حصراً. وهذا الحزن الصانع للجحيم هو الثابت الذي لا يتغير بتاتاً. فهل هنالك من يبلغهم بأن الزمان الذي كان يضحكه ويؤنسه بقربهم، قد تغير فصار يحزنه ويبكيه بعد نزوحهم إلى البعيد. (في الحق أن الشاعر هو الذي نزح من

قرطبة إلى إشبيليا). لقد أحاطت البغضاء بالحب فأحالته إلى غصص بعدما كان لذيذاً سائغاً لا يعكر صفوه شيء.

ومما يستحق الانتباه أن كلمة "عاد" في البيت الثالث ليست مناسبة، لأنها تنطوي على ما فحواه أن الزمان قد كان يبكيه ثم أضحكه ثم عاد يبكيه من جديد. وليس الأمر على هذا النحو، وإنما هو كان يضحكه ثم صار يبكيه. ولهذا، فالصواب أن يستخدم كلمة "صار" بدلاً من "عاد". ثم إن من حق المرء أن يتساءل عن صحة كلمة "مازال" التي هي في الشطر الأول من البيت نفسه. فلو أن الدهر مازال يضحكه لما كان للقصيدة برمتها أي مسوغ من شأنه أن يسوغ وجودها. ولو أحل محلها عبارة "قد كان" لاستقام الانشاء واتسق اللفظ مع المعنى.

ترى. لو قال "ثوباً من الحزن" في الشطر الثاني من البيت الثاني، أما كان ذلك أفضل من عبارة "حزناً مع الدهر"؟ فلعل كلمة "الثوب" المقترحة أن تكون شديدة التناسب مع كلمة "الملبسينا" التي في الشطر الأول من البيت نفسه. لقد جاءت هذه الآية الكريمة في سورة النحل: "فأذاقها الله لباس الجوع والخوف..." ولا يخفى على أحد أن هذه العبارة بليغة جداً. ولو حذفت منها كلمة "لباس" لخسرت رونقها وطلاوتها وفحواها، وإن هي لم تخسر من معناها شيئاً.

٥- فانحل ما كان معقوداً بأنفسنا

وانبت ما كان موصولاً بأيدينا

٦- بالأمس كنا وما يخشى تفرقنا

واليوم نحن وما يرجى تلاقينا

لقد ترسخت القطيعة وانحلت الروابط التي كانت معقودة داخل النفس، أي روابط الحب والتداني، كما انبتت العلائق الخارجية أيضاً، فتوطدت الجفوة والفرقة، وما عاد هنالك أي وصال مهما يك نوعه. وأهم ما في الأمر هو الفرق بين الأمس واليوم، إذ بالأمس لم يكن هنالك خوف من المستقبل أو من المجهول، بل لم يكن هنالك خوف من التفرق حصراً، أما اليوم فلا أمل في التئام الشمل من جديد. إذن، نحن أمام زمنين متباينين أشد التباين ومختلفين أتم الاختلاف. وههنا بالضبط تكمن الأزمة.

ولقد أجاد الشاعر حين جعل الانحلال اسماً لما جرى في داخل النفس، بينما أطلق اسم الانبتات على ما أصاب العلائق الخارجية من تقطع، ولكن حبذا لو وضع كلمة "صرنا" بدلاً من كلمة "نحن" في الشطر الثاني من البيت السادس.

وها قد صار ناصعاً، إذن، أن قصيدة ابن زيدون تنسجها سلسلتان من المثنويات التي تزدلف إلى عقر النص وتلتغم داخل مساحته الشاسعة لتؤلف خضاب حقيقته الشعرية. ولقد زودته هاتان السلسلتان بالطاقة الفنية التي من شأنها أن تبث فيه الحيوية والثراء الشكلي والمضموني في آن واحد. وبفضل وفرة هذه المثنويات أو كثرتها، صار النص نفسه لا يقل عن كونه ملغمة، أو سبيكة من المعادن المتباينة التي تملك، بفضل تنوعها وتباينها، أن تسهم في صنع المزية لهذه القصيدة الفريدة.

ومع أن موضوعها المحوري هو الاستحالة، أو نقلة من الفردوس إلى الجحيم، فإنها تصون في بنيتها، وعلى نحو جهري، ذلك الإصرار على الثبات، أو على رفض التغير الذي حتمه الأعداء والدهر معاً. ومن

مثنويات القصيدة جنوح الذات الشاعرة إلى الوفاء في سواء القطيعة والفصال، حتى لكأن المسافة، على جهامتها وشدة انداحها، لا تستطيع أن تقهر الحب، ولا أن تغيره بتاتاً. فبالوفاء الراسخ تنتصر الروح على الصيرورة والبون وعلى ما آلت إليه الأحوال من تبدل وانتقال، وبذلك يؤكد الشاعر ميله إلى الاعتقاد بأن الحب هو الديمومي الذي لا يعنو لسطوة الزمن أو لطوارئ الأيام، وهذا ما يقوله النص نفسه، وعلى نحو لا يحتاج إلى تأويل.

٧- لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم

رأياً ولم نتقلد غيره دينا

لقد صار الوفاء دين الشاعر بعد الفراق. وهذا هو الثبات الراسخ كالطود في قلب التغير وعرام التحول. ترى هل يضمر الشاعر في باطنه المكتوم ما فحواه أن قصيدته نفسها هي الثابت الباقي في ملحمة الاستحالة والزوال؟

وأياً ما كان الجواب، فإن النص الذي يكاد كله أن يكون بمثابة وقوف على الأطلال، أو حصراً على طلل الزمن المنصرم، يدخل الآن في شطر جديد ينصب على الحسرة والشعور بالأسى الذي أحدثه التغير:

٨- بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا

شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا

٩- حالت لفقدكم أيامنا، فغدت

سوداً، وكانت بكم بيضاً ليالينا

ولعل مما هو ذو دلالة ناصعة أن تجيء كلمة "حالت"، التي تعني استحالت أو تغيرت، في بداية هذا البيت الأخير، إذ إنها توكيد آخر على أن التحول أو التبدل هو الموضوع المحوري، أو اللبابي، لهذه القصيدة النادرة التي ما أنتجها شيء سوى الشكوى المريرة من تغير الأحوال. أما البيت الثامن فهو مبني على مثنوية الرطوبة والجفاف التي هي المعادل الحسي لمثنوية الجنة والجحيم، فأضلاع الصدر جافة يحرقها الحنين والشوق، أما المآقي فمبتلة على الدوام بفعل ما تذرفه من دموع.

وللمرء أن يلاحظ كيف أن الماء في القصيدة حاضر وغائب في آن معاً. وهذه واحدة من مثنوياتها أو مفارقاتها الكثيرة. فهو لم يذكر صراحة قط، ولكن هنالك بضعة مؤشرات تؤشر إليه، وذلك ابتداء من "تساقينا الهوى"، وحتى "أكؤس الراح" التي سوف تأتي في الشطر الأخير من النص. وليس هنالك أي ذكر صريح للنار أو لجهنم في هذه القصيدة بأسرها. والشيء الوحيد الذي ذكر جهراً هو جنة الخلد، وكذلك النعيم الذي هو الاسم الآخر للجنة، ثم المملكة النباتية التي أشير إليها صراحة أكثر من مرة.

ترى، هل من دلالة فنية أو مضمونية لهذه الحقائق؟ وهل يملك العقل أن يصل إلى تلك الدلالة بغير تمحل، أو دون أن يقوّل النص ما لا يقول؟ أليس في السداد أن يقال بأن الشاعر يريد أن يصور الفرق بين الماضي والحاضر كالفرق بين الجنة والجحيم، أو بين الماء والنار؟

١٠- إذ جانب العيش طلق من تألقنا

ومورد اللهو صاف من تصافينا

١١- وإذ هصرنا فنون الوصل دانية
قطوفها، فجنينا منه ما شينا

١٢- ليسق عهدكم، عهد السرور، فما
كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

لقد عبر عن الهناءة والسعادة بواسطة صور استمدها من المملكة النباتية. ويبدو أن هذا التقليد واحد من التقاليد الشعرية التراثية في كل مكان وزمان. ومما ينبغي للمرء أن يلاحظه ههنا هو أن عهد ولادة قد كان عهد السرور والغبطة، أو عهد الزهور التي من شأنها أن تنعش الأرواح وتمتعها وتزودها بشيء من النشوة والسرور.

ومما هو واضح أن القصيدة أومأت إلى الماء مرتين في هذا الموضع، مرة حين قالت: "مورد اللهو"، وأخرى حين قالت: "ليسق" ففي المرتين إشارة إلى الماء الذي قد يصلح لإطفاء النار المشتعلة بين جوانح الشاعر بسبب الفراق والخسران. ولا ريب في أن الماء هو والد الفراديس والرياحين المذكورة ههنا. وهو في باطن الشاعر المكتوم، أو نصف المكتوم، يمثل تلك القوة المضادة للجحيم الذي يكابده في الزمن الراهن. وهذا يعني أن الماء هو أمله الوحيد، أو دواؤه الأول. وربما جاز القول بأن النص يضمر مثنوية الخصوبة والمحل بوصفها المكافئ الخارجي للمثنوية التي يعيشها الشاعر، والتي تتلخص في أن الحاضر جفاف يشبه الموت. ويبدو أن صورة الأرض اليباب هي صورة خالدة في قاع الباطن البشري.

ولكن ما هو جدير بالانتباه أن المقبوس الأخير ينطوي ضمنياً، أو بشكل إضماري، على مثنويتين نصف مكتومتين، وهما تحتلان البيت العاشر حصراً. أما الأولى فهي مثنوية التألق والخمود، وأما الثانية فهي مثنوية العكر والصفاء. فالماضي متألق صاف، والحاضر خافت الضوء معكور الرؤية، وذلك كله بسبب غياب المرأة التي أحبها الشاعر حتى درجة الوله. ولهذا، يجوز القول بأن الباطن لا يملك أن ينسى مثنوية الماء والنار، أو الرطوبة والجفاف، أداته الأولى في التعبير عن محتواه المأزوم. ويبدو أن الباطن البشري تستوطنه وتستتب فيه مجموعة من الصور الأولية الديمومية التي لا تبارحه بتاتاً. وهذا هو مذهب كارل غوستاف يونغ في علم النفس التحليلي.

١٣- لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا

إذ طالما غير النأي المحبينا

١٤- والله ما طلبت أهواؤنا بدلا

منكم، ولا انصرفت عنكم أمانينا

ومرة ثانية يعود النص إلى موضوعة الثبات على الحب والالتزام به في طور النأي والمسافة، فالشاعر يؤكد رسوخه على العهد، ولا يريد بدلاً من المرأة إياها، ولا انصرافاً عنها بتاتاً. وهذا يعني أن ثمة بقاء أو دواماً في سواء الزوال. ولكن البديل الحقيقي الدائم عن تلك النائية هو القصيدة التي كرسها الشاعر لوصف الخسران والهجران.

ومما هو شديد النصوع في هذا المقبوس الأخير أن الخلق الكريم هو واحد من أبرز المضمرات التي تضمرها هذه القصيدة. فالثبات على العهد من شيم الكرام وحدهم. وفي الحق أن الشاعر التراثي كثيراً ما ينم عن

التزامه بالأخلاق الحميدة. ولا جرم، فاللغة العربية تطلق اسم الأدب على الكتابة الفنية وعلى مكارم الأخلاق في آن واحد. فبغير المناقب لا يظل فينا سوى الحيوان وحده.

١٥- يا ساري البرق، غاد القصر واسق به

من كان صرف الهوى والود يسقينا

١٦- ويا نسيم الصبا، بلغ تحيتنا

من لو على البعد حياً كان يحيينا

لعل أول ما هو جدير بالانتباه في الشطر الأول من البيت الخامس عشر، هو هذه الصورة التي تكاد أن تكون ذكراً صريحاً للماء، إذ الهاء ههنا ضمير يعود عليه حتماً ودون أدنى لبس. ثم أن الشاعر ما استنجد بالبرق ونسيم الصبا، المعروف برطوبته وإنعاشه للنفس، إلا لأنهما أقدر الكائنات الطبيعية على اجتياح المسافات المنداحة أو على إزاحتها وإلغائها. ولعل في ذلك إيماءً إلى أن البرق والغيم والماء والمطر والنسيم، فضلاً عن الزهور والنباتات المخضلة، أو كل ما ينتسب إلى سلالة الجنة، هو حليفه الذي يعتمد عليه ويستعين به في وضعه الراهن المكروب.

١٧- من بيت ملك كأن الله أنشأه

مسكاً، وقد أنشأ الله الورى طينا

إذن، يعتقد الرجل العاشق أن ولادة قد فضلت على العالمين، إذ صيغت من المسك بينما صيغ البشر من الوحل والطين، على حد زعم القصيدة. وتلكم مفارقة أخرى من مفارقات هذا النص المنسوج من الأضداد، فمما هو معلوم أن ولادة بنت المستكفي امرأة من الأسرة المالكة في مدينة قرطبة عاصمة الخلافة الأموية. وهذا يعني أن ثمة مسافة جد طويلة تفصلها عن بقية الناس. ثم جاءت القصيدة لتؤسس مسافة أخرى، أو فاصلاً آخر لا يعبر بتاتاً. فمما هو بدهي أن الطين لا يسعه أبداً أن يعادل المسك أو أن يقاربه بأي حال من الأحوال.

١٨- كانت له الشمس ظئراً في تكلله

بل ما تجلى لها إلا أحايينا

١٩- كأنما أثبتت في صحن وجنته

زهر الكواكب تعويذاً وتزيينا

وكما أن الماء لم يذكر على نحو صريح في هذا النص، فإن النور قد حلت محله مصادره فأشارت إليه وحسب، ولكن الشعر التراثي قد اعتاد على أن يستدعي صور الشمس والقمر والكواكب حين يتحدث عن المرأة. فالمرأة في الشعر القديم كثيراً ما تتبدى وكأنها من سلالة النور. ويسعك أن تجد المرأة المصوغة من سمات النبات في معلقة امرئ القيس، أما المرأة ذات الأصل النوراني أو الكوكبي فتلقاها في شعر المتنبي، وكذلك في قصيدة ابن زيدون الراهنة.

٢٠- يا روضة طالما أجنت لواحظنا

ورداً جلاه الصبا غضاً ونسرينا

٢١- ويا حياة تملينا بزهرتها

منى ضروباً ولذات أفانينا

٢٢- ويا نعيماً خطرنا من غضارته

في وشي نعمى سحبنا ذيله حينا

٢٣- لسنا نسميك إجلالاً وتكرمة

وقدرك المعتلي عن ذاك يغنينا

٢٤- يا جنة الخلد، أبدلنا بسدرتها

والكوثر العذب زقوماً وغسلينا

لعل مما هو جلي تمام الجلاء أن الحياة النباتية هي أكثر حضوراً في هذه القصيدة من النور وشيعته الفلكية، إذ يبدو أن الخصوبة في النبات هي من شيعة الحب نفسه، أو مما هو وثيق الصلة به على الأقل. أما كلمة "حياة" التي أتت في بداية البيت الحادي والعشرين، فهي نادرة الذكر في الشعر التراثي بأسره، ثم بماذا تملى أو تمتع؟ بزهرة تلك الحياة. ولا ريب في أن الزهرة ههنا كناية عن ولادة نفسها، بل ربما جاز الظن بأن تلك المرأة هي الحياة إياها، إذ لقد صارت رمز الحياة والحب والسعادة، وكذلك رمز الماضي الوردي ورمز الحقيقة الكلية التي هي خلاصة الوجود ويقينه وصرفه ومحتواه الشامل. وبهذا، فإن الشاعر قد أوشك أن يلامس تخوم الصوفية، بل كاد أن يلج إلى عقرها الحميم.

فمن شأن هذه الأبيات أن توحي للقارئ بأن المرأة التي يدور عليها قطب الوجود في هذه القصيدة بحيث صارت تلخيصاً للأنوثة الكونية، إنما تتكثف صورتها في باطن الشاعر كما لو أنها حضرة عدنية أو فردوسية خالدة. لقد جرد امرأة العالم الحسي ثم رفعها إلى مرتبة المثال المتعالي الذي لا يرضخ للتجربة بتاتاً. وبذلك لم يعد للقصيدة من وظيفة سوى تفكيك ثقل العالم أو تلطيف كثافته، ثم تحويله إلى سيولة وشفافية، فلا تعود لغة القصيدة سوى شعور ملون شفاف يحاول أن ينتصر على البؤس بفضل لدانة اللغة المنغومة وطرائها الريان. وهذا يعني أن حاسة التعالي قد أسهمت في إنتاج هذا النص أكثر مما أسهمت التجربة نفسها. ولئن اقتنع المرء بهذه الحقيقة فإنه يملك حق الذهاب إلى أن النص ليس كشفاً عن لباب الوجود وحسب، وإنما هو استعلاء فوق تجربة العيش، أو تجاوز للوجود المحسوس ومحاولة للخروج من مملكة الحتمية بواسطة التخيل، وإن كان الخيال في هذه القصيدة قد ظل تقليدياً في الغالب الأعم. ومن شأن هذا المذهب أن ينطوي على أن الأدب هو ملتقى المحايثة والعلو، أو اندماجهما في بنية ثالثة.

وإذ يأبى أن يسميها بسبب قدرها العالي الذي يغني عن التسمية، فإنه يوحي للقارئ بأنها خارج الزمان والمكان، أو فوقهما. لقد صارت مما لا يقبل التسمية ولا يندرج في فصيلة المفهوم. إنها قد رسمت بحيث جاءت شديدة الشبه بخمرة أبي نواس السرية، وكذلك بالهي المطلقة التي تخيلها الصوفيون، ولاسيما ابن الفارض في تائيته بأسرها. فلقد أضفى عليها سمة السر، أو المستور الذي يرخم وراء اللغة لأنه يرخم وراء المادة، والذي لا يدرك إلا بالاستبصار وحده. وهذا يعني أنه قد أضفى عليها سمة الكلية والمفارقة أو الخروج من الحيز العيني إلى حيز الإمكان حصراً. والجدير بالتنويه أن قدماء المصريين كانوا يتورعون عن أن يلفظوا اسم أوزير جهراً، بل كانوا يكتفون بالتلميح إليه دون التصريح، وذلك لأنه في نظرهم جماع سر الوجود وعمقه وفحواه.

ومما هو لافت للانتباه أن كلمة "أبدلنا" التي أتت في البيت الأخير، من شأنها أن تؤشر إلى التغير أو إلى التبدل على نحو صريح. وههنا يبلغ التضاد أوجه، بل إن القصيدة برمتها قد بلغت أوجها في هذا الموضع حصراً، إذ لقد التحمت المحايثة بالعلو، أو اندمج التجريبي بما يفوقه في هذه البرهة التي تحدد الخسران أدق تحديد. فلقد حلت شجرة الزقوم التي تنبت في سواء جهنم محل سدرة المنتهي التي تنبت في أعالي الجنة، وبدلاً من نهر الكوثر الذي ينساب في الفردوس، أعطي الشاعر مادة الغسلين التي هي صديد يسيل من جلود أهل النار، ولا طعام لهم ولا شراب سواه. فلئن كان آدم قد طرد من الجنة إلى الأرض، فإن الشاعر قد طرد من الجنة إلى جهنم، على حد عبارته المباشرة.

وههنا تتبدى الذات المطرودة من الفردوس وكأنها تقف وجهاً لوجه مع إحباطها أو انخلاعها وتمزقها، والأهم من ذلك أنها تواجه عجزها عن أية فاعلية إزاء ما يضطهدها ويحيل عيشها إلى شقاء بغير حدود. ولكن الذات الملهمة، أو الاستثنائية، قد بحثت عن حريتها إثر الخيبة، أو اللعنة، فوجدتها في اللغة، التي هي المجال الوحيد لحرية المهزومين، أو قل منفاهم الشاسع، إن كانوا من النجباء.

ففي الحق أن أهم ما في أمر هذه القصيدة هو ذلك السمو الذي عاشه الشاعر حين راح ينحتها كما تنحت التماثيل. ولا ريب في أن ذلك السمو، أو العلو، الذي خبره الشاعر هو التجربة الجوانية التي يمارسها القارئ حين يطالع هذه القصيدة الفيحاء. وعندي أن مقولة السمو، أو العلو التي تعني الارتفاع فوق الاكتفاء بالمادي واليومي والخارجي، هي جوهر أشرف بكثير من مقولة "التطهير" التي قال بها أرسطو في نظريته الشعرية التي عفى عليها الزمن.

٢٥- كأننا لم نبت والوصل ثالثنا

والسعد قد غض من أطراف واشينا

٢٦- سران في خاطر الظلماء يكتمنا

حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

في هذا الموضع من القصيدة يبلغ الخيال التصويري مبلغاً دقيقاً نادراً، إذ للحق أن هذه الصورة الأخيرة أشبه بالأحلام منها بالوقائع والمحسوسات. وفي هذا البيت نفسه يذكر الظلام على نحو صريح، ويقوم التضاد بين الظلام وبين الصباح، الذي هو نائب النور. كما أن هنالك تضاداً آخر بين التكتم والإفشاء الشبيهين بالظلام والنور، أو بالليل والنهار.

٢٧- إنّا قرأنا الأسى يوم النوى سورا

مكتوبة، وأخذنا الصبر تلقينا

٢٨- أمّا هواك فلم نعدل بمشربه

شرباً، وإن كان يروينا فيظمينا

في البيت الأول من هذا المقبوس الأخير جاءت كلمة "السور" التي من شأنها أن تشير صراحة إلى القرآن الكريم. وفي الحق أن المعنى بليغ في هذا البيت نفسه، فالروح الشعري المفعم بالحساسية يتلو الصبر تلقينا كأنما يأتيه به وحي من عالم الغيب. فمما هو جلي تمام الجلاء أن هذه القصيدة مبنية على أرضية دينية أو صوفية، بحيث يجوز القول بأن نزعة التصوف قد أسهمت في صياغتها بقدر ما أسهمت التجربة العملية التي شطأت

منها. أما البيت الثاني فينطوي على مفارقة لا رفع لها بتاتاً. فكلما شرب الروح العشقي من هوى المرأة المعشوقة ازداد ظمأ على ظمأ، حتى لكأن الشرب لا فعل له سوى إنتاج العطش، أو المزيد من العطش. وهذا قول معروف لدى الصوفيين الذين سبقوا ابن زيدون، ولاسيما الحلاج والبسطامي الذي توفي قبل ولادة الشاعر الأندلسي بأكثر من مئة سنة. والجدير بالتنويه أن الحلاج، وهو أسبق من ابن زيدون بعشرات السنين، قد جاء في شعره هذا القول: "لم يزدني القرب إلا عطشاً." وهذا هو المعنى الذي رمى إليه ابن زيدون.

وحبذا لو أن الشاعر قد وضع كلمة "يسقينا" محل كلمة "يروينا" الموجودة في البيت الثامن والعشرين من المقبوس الأخير، إذ إن هنالك مفارقة حين يقال بأن هواها "يروينا فيظمينا". والصواب أننا لو ارتوينا لارتفع الظمأ. وما يريده الشاعر هو أنه قد سقي كثيراً، ولكنه ازداد عطشاً.

٢٩- لم نجف أفق جمال أنت كوكبه

سالين عنه ، ولم نهجره قالينا

٣٠- ولا اختياراً تجنبناك عن كثب

لكن عدتنا، على كره، عوادينا

إننا لم نهجر ذاك الكوكب الطالع في أفق الجمال باختيارنا، بل إن العدو قد طردنا من ذلك الموقع الشريف على كره منا. وههنا يتبدى الشعور بالهجران المرير وهو يؤسس القصيدة التي جاءت على هيئة رسالة أرسلها الشاعر إلى امرأة يكابد من أجلها شقاء بغير حدود. ولعل كتابتها على شكل رسالة يوجهها الأنا إلى الأنت أن يكون ذا دلالة خلاصتها أن يتوسط الخطاب بين غياب المرأة الفعلي وبين حضورها في البال وحده. فلئن كان الزمن يدمر، فإن الشعر يصون. ولعل في ميسور الكتابة أن تنقذ الأشياء من مذراة الزوال.

٣١- نأسى عليك إذا حثت مشعشعة

فينا الشمول وغنانا مغنينا

٣٢- لا أكؤس الراح تبدي من شمائلنا

سيما ارتياح ، ولا الأوتار تلهينا

لا خلاص من هذا الشقاء المرير، سواء بالخمرة أو بالغناء والموسيقى. ويقول الصوفيون: "بالغناء يزول العناء". ولكن عناء هذا الشاعر لا زوال له، فهو عذاب مقيم لا يريم، وربما صح الزعم بأن الخلاص هو القصيدة نفسها، فهي محاولة جلى يبذلها الشاعر ليعتق روحه من نير الزمان وجحيم العذاب، حتى لكأن في الشعر صنفاً من أصناف الخلاص أو الحرية.

٣٣- دومي على العهد - ما دمنا - محافظة

فالحر من دان إنصافاً كما دينا

٣٤- فما استعضنا خليلاً عنك يحبسنا

ولا استفدنا حبيباً عنك يغنينا

٣٥- ولو صبا نحونا من أفق مطلعه

بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينا

٣٦- أبلي وفاء، وإن لم تبذلي صلة،

فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا

٣٧- عليك مني سلام الله ما بقيت

صبابة منك نخفيها وتخفينا

ومن جديد تتبدى الرغبة الصادقة في الديمومة والثبات على الرغم من هذا التحول الجارف الذي استأصل طوراً من أطوار حياة الشاعر وأحاله إلى غبار. إنه الميل إلى السكون في جوف الحركة، حتى وإن كانت عارمة هادرة. فالشاعر يطالب المرأة بالمحافظة على العهد، كما يؤكد أن البدر نفسه لو صبا إليه فلن يغير موقفه تجاهها. أما الوفاء الذي يطالبها به فهو ليس بالعبء الباهظ، إذ إنه لا يتجاوز الذكر وحده، أي لا يتجاوز بقاء صورته في ذاكرتها. فهو رجل قنوع يرضيه منها طيفها يزوره في المنام.

أن يصير الطيف، أو الوهم والحلم، الرابطة الوحيدة التي تربط بينه وبينها، فذاك منتهى القنوط، بل هو آية على أن الخسران قد التهم كل شيء مرة واحدة وإلى الأبد. ولكن الشاعر يصر، في سواء هذا اليأس، على أن يبادلها وفاءً بوفاء، إذ في مقابل طيفها، فإنه يرسل إليها سلام الله ما بقيت في فؤاده رسابة من حب يكنها لها ويخفيها عن أبصار الآخرين. وفي هذا الدوام على العهد تتبدى مكارم الأخلاق على خير وجه ممكن. فمما هو جد ناصع أن هذه القصيدة تنطوي على درس في الأخلاق الحميدة لا بد من الانتباه له إذا أراد المرء أن يفهمها حق الفهم.

ولكن ما ينبغي التنويه به لدى الانتهاء من هذا الشرح الوجيز، هو أنني لم استبر جميع مضمرات هذه القصيدة الثرية بالمكنونات، كما أنني لم أبين جملة السمات التي جعلت منها نصاً عظيماً بل خالداً على نحو نسبي. ولكنني أحسب أنني مهدت لاستبار شمولي عميق يكتنه جميع فحاويها ومدخراتها، بحيث ينجز النقد ذات يوم من أيام المستقبل دراسة متميزة تستحقها هذه القصيدة الزهراء، التي أجزم بأنها سوف تظل يانعة مخضلة طوال أجيال وأجيال، بل أنها لن تزول قبل زوال اللغة العربية نفسها.

وهذا يعني، بإيجاز، أن ابن زيدون قد اتخذ من التغير موضوعاً لقصيدة لا تعنو لإرادة التغير والتدمير إلا ببطء شديد جداً، حتى لكأن العدم لا سلطان له عليها بأي حال من الأحوال. وههنا تكمن مفارقة من مفارقاتها الكثيرة.

ثالثاً- الختام :

قد لا أجافي الصواب إذا ما زعمت بأن شطراً كبيراً من سر المزية في هذه القصيدة إنما يأتي من أسلوبها الفاتن الجذاب، الذي أنتجه إلهام، أو خيال، معتدل، ولكنه شديد الخصوبة، بل إن حيويته عارمة التفور على نحو ناصع. فاللغة ههنا يتدفق سيلها غزيراً وتلقائياً في آن واحد. كما أن نسيجها المدمث الناعم يتألق حتى لكأن الألفاظ قد نسجت من خيوط الشمس. ولهذا، فإنها تشف حتى توشك أن تكشف عن سر الشعر نفسه. ولعل أهم ما في أمرها أنها لغة حساسية أصلية وانفعال صادق ينبجس من أعماق النفس المهزومة أمام مصير حاتم ومرير.

ومما قد يحتاج إلى تأكيد أن الشاعر الموهوب لا يمسك بناصية اللغة، كما زعم أناس من هذا الزمان، ولا هو يأمر اللغة فتطيعه، كما قال آخرون، بل هو صديق اللغة أو عشيقها، تأتيه ويأتيها على نحو طوعي وتلقائي، مثلما يتدفق العاشق صوب المعشوق. فمما هو جد ناصع في قصيدة ابن زيدون الراهنة أن الصلة بين الشاعر وبين اللغة هي صلة عشقية صافية حتى لكأن كلاً من الطرفين له قدرة استثنائية على اجتذاب الآخر والتأثير فيه.

فلئن كان الواقع هو الإحباط أو الإخفاق، فإن اللغة هي النجاح بأم عينه. ولكن الواقع التجريبي الذي قد عيش بالفعل هو ما حرض في الشاعر ذلك الشعور المنبجس من مسغبة العلو، أو من الحاجة الماسة إليه. ومن شأن هذا الشعور ألا يكتفي بالمعطى، لأن المعطى فقير إلى حد التسول، أو قل لأنه لا يبهج ولا يؤنس، ولهذا كانت الفنون والآداب، وكانت اللغة منفى طوعياً لكل شاعر مطبوع.

وقد يسعك الذهاب إلى أن ابن زيدون قد وجد في اللغة شيئاً من التعويض عن المرأة التي خسرها دون أي أمل في استردادها إلى أبد الآبدين. كما قد يجوز الزعم بأن الشاعر إذ يصقل لغته حتى تصير ملساء كالرخام، شأنه في ذلك شأن النحات الذي ينحت حجراً خاماً ويحيله إلى تمثال مشحون بالمحمولات النفسية، إنما يفعل هذا كي يصقل نفسه حصراً، أو ليجعلها زاكية طيبة ونائية عن كل اتضاع. وهذا هو ما يصنعه السيميائي حين يحاول أن يحيل المعادن الخسيسة إلى ذهب.

وربما كان في ميسور المرء أن يستقرئ من مناخ هذه القصيدة الذهبية ما فحواه أن الأسلوب الجيد هو ذاك الذي يضاعف الفحوى أضعافاً كثيرة مثل بذرة أنبتت سنبلة مثقلة بالمحصول. وعلة هذه الخصوبة أن الأسلوب قد نسجته نزعة البحث عن الأقصى، أو عن البرهة التي ليس وراءها شيء بتاتاً. ولقد كان من شأن تلك النزعة أن زودت القصيدة الراهنة بالصفاء والرونق، فجاءت الألفاظ وقد غسلها شعاع نقي حتى صارت كأنها زهور تضاحكها شمس الربيع. وهذا يعني أن السمة الأولى للأسلوب في هذه القصيدة هي الحساسية المرهفة والعاملة على تزويده بالحيوية والسلاسة والصفاء.

ومما ينبغي التنويه به أن اللغة ههنا لم تعد ألفاظاً عادية، أقصد أنها لم تعد كلاماً وحسب، بل صارت ألحاناً ماثلة في كلمات، وذلك بفضل حراكها التلقائي وانسيابها السلس. وهذا يعني أنها رفعت إلى ذلك الأفق الصافي الذي لا تبلغه أية لغة سوى لغة الشعر الناجية من كل عكر أو من كل بلادة، ومن شأن سمة النقاء هذه أن تخولك الحق في تعريف الشعر نفسه بأنه حنين اللغة إلى أعالي النبل والسمو. ولهذا، فإن الوزن لا بد له من أن يكون أول شروط الشعر، إذ بالوزن قبل سواه تتمكن اللغة من الانتصار على نثار العالم.

وفي الحق أن ابن زيدون قد أعاد إلى لغة الشعر العربي طلاوتها وتلقائيتها بعدما ظهر عليها الإنهاك في المشرق خلال القرن الخامس الهجري، ولاسيما على يدي رجل مثل المعري الذي تتلبه مثلبتان كبيرتان، وإن كان ذا حساسية فريدة حقاً، وهما ضحالة الخيال التصويري وسماجة النزعة اللفظية التي أحالت الشعر إلى عكورة ووعورة. وهذا هو التكلف الذي طالما أمعن أهل الفهم في التحذير منه والتنبيه على خطورته وعواقبه الوخيمة.

* * *

ثم إن قصيدة ابن زيدون هذه تبقى إنجازاً فذاً ونادراً في تاريخ الشعر، ويبقى أسلوبها، أو قدرتها على إدارة الكلمات، وحيازتها الخاصة لما هو عام، أي للغة، شيئاً متميزاً أشد التميز، ومتقناً أحسن الإتقان فمما هو جلي تماماً أن اللغة ههنا قد أحيلت، في بعض الأحيان، إلى أثير لائق، أو شفافية حدسية شديدة الشبه بالنور نفسه،

كما أن لها بفضل تماسكها وتلاحمها، قدرة كافية على إقناع المرء بأنها قد أفرغت دفعة واحدة، أو في غضون برهة وجيزة جداً. وهذا يعني أنها تتمتع بالتلقائية وحرية المجيء إلى الوجود.

ولهذا، يسعك القول بأن من جرد ابن زيدون من الأصالة وجعله مقلداً شعراء المشرق، ولاسيما البحتري وأبي تمام والمتنبي، قد أجحف بحقه أيما إجحاف. فمن المؤكد أن الرجل يتميز – عند المنصف – بالدماثة والحساسية، شأنه في ذلك شأن البحتري أو سواه. وفي الحق أنه متأثر ببعض المشرقيين، ولكنه شديد الأصالة في الآن نفسه، إذ إن التأثر لا يعني غياب الموهبة. وقد زعموا أنه كتب قصيدته هذه على غرار قصيدة للبحتري، هذا مطلعها:

يكاد عاذلنا في الحب يغرينا فما لجاجك في عذل المحبينا؟

ليس بخاف أن القصيدتين تشتركان في الوزن والقافية، ولكن هذا الأمر لحائي ومضلل، وهو يشبه أن يقال بأن هنالك امرأتين سمراوين وطويلتين معاً. فهل هذا يعني أن أياً منهما ليست سوى نسخة عن الثانية؟ ففي صلب الحق أن قصيدة ابن زيدون تختلف عن قصيدة البحتري على مستوى الجوهر، أو قل إن لكل منهما مناخاً يفصلها عن الأخرى، وذلك بسبب شدة الاختلاف بين درجتي الحرارة في القصيدتين.

فلا مرية في أن ابن زيدون قد صدر عن تجربة حارة عاشها كأزمة خانقة، فأنتجت في روحه فورة أو سورة عارمة كان من شأنها أن فضت نفسها في هذه القصيدة المشحونة بحرارة وصدق لا يتوفران لقصيدة البحتري الآنفة الذكر. وقد لا يخفى على أهل الحضور أن شطراً كبيراً من سر المزية في قصيدة ابن زيدون إنما يصدر عن هذه الحرارة وهذا الصدق الشائعين في مناخها العام.

* * *

وبينما جاء المحتوى ليكون، في معظمه، بمثابة مأتم، وذلك بسبب ما فيه من شعور بالخيبة والحسرة فإن الأسلوب أشبه بالعرس، أو بالفرح النشوان الذي يصنعه الصفاء واللغة الرائقة، وكذلك الانسياب التلقائي الحر الذي تعيشه الكلمات في هذا السياق الحي، وما يتميز به من عذوبة موسيقية وغنائية مطربة. ولعل في ميسور ذوي البصائر أن يلاحظوا ما فحواه أن الأسلوب الناعم الطري الذي ينسج هذه القصيدة يتمتع، في الوقت نفسه، بصلابة أو متانة نادرة حقاً. طراء في الظاهر يخبئ رصانة أو تراصاً لا يخفى على الألباء.

وبهذا صارت قوة الأسلوب هي الجودة بأم عينها، كما صارت القصيدة تمتع وتبهج، مع أنها لا مدار لها إلا على الحزن الذي تكابده روح مطهمة هيفاء. وههنا تتبدى جماليات التضاد والأنساق المتضادة، أو تألف المتناقضات في بنية واحدة. فالتضاد حرارة. والحرارة حياة. ولا ريب البتة في أن هذا الاندماج البنيوي المتناسق، الذي استطاع أن يجعل من القصيدة جرعة مسرة وانعاش، هو جزء من سر المزية فيها. ولهذا يصح الزعم بأن ابن زيدون يشبه من أعطته الحياة طيناً، فأحاله إلى مسك أو إلى نضار وربما جاز القول بأن هذه القصيدة نتاج لصنف من التفور حل بالقوى الباطنية على نحو مباغت، ولكن بعدما طهاها الباطن الصامت على نار لينة طوال زمن مديد. ففي الحق أنها قصيدة عمر بكامله، بل قصيدة الأندلس برمتها.

وهذا هو الحكم الذي من شأنه أن يحدد قيمتها النهائية. إن الثقافة الأندلسية بأسرها قد راحت تنضج خلال مئات السنين لتنتج هذه القصيدة المطهمة الهيفاء. ومما أراه في صلب الحق أن حكم القيمة هو لباب النقد الأدبي وصرفه ومعظم أمره.

ومع أن المسافة هي ما يؤسس الصميم المركزي لهذه القصيدة، أو ما يؤلف خلفيتها وفحواها (والفحوى عندي هو مناخ النص اللامرئي، أو ما يرخم في جوفه وليس على سطحه)، ومع أن المسافة هي الهاوية التي

تحول بين الصبوة وبين تلبيتها ، أو ما يستجيب لحنينها المتدفق صوب بغيته المنشودة – مع ذلك، فإنه ما من مسافة قط تفصل بين هذه القصيدة،التي نسجها الشوق والحنين، وبين الفؤاد الذي يتلقاها فيشربها فوراً دون ريث أو إبطاء، وذلك لأنها من ماهيته الشوقية بالضبط. ومن شأن هذا المذهب أن يتضمن ما فحواه أن إحدى وظائف اللغة الشعرية المنغومة والمنزاحة هي الانتصار على المسافة والفصال الصانع للحنين والأشواق، حتى لكأن الشعر يأتي بمثابة تعويض عن الحميم الذي لا وجود له في التجربة العينية، اللهم إلا على ندرة وحسب. أو قل إن هذه واحدة من غايات الشعر الكثيرة، إذ لا بد من أن تكون له غايات أو وظائف متعددة، وإلا فلماذا قدر للشعر أن يرافق الإنسان منذ فجر التاريخ حتى اليوم؟

ترى، بأية قصيدة يمكن للمرء أن يقارن هذا النص الأندلسي الخالد؟

إن لابن زيدون نفسه قصيدة جيدة أخرى يتغزل فيها بولادة نفسها، ويتلوع بسبب ما حل به من خسران. ومطلع تلك القصيدة هو هذا: "إني ذكرتك في الزهراء مشتاقاً." وفي الحق أنها واحدة من عيون الشعر التراثي، وذلك بفضل صدقها وأسلوبها الناعم كالقطيفة، ثم بفعل حساسيتها المرهفة وقدرتها على تحويل اللغة إلى شعر قيثاري منغوم. ولكنها، مع ذلك كله، لا تبلغ إلى مستوى القصيدة الأولى، التي أراها تتمتع بأكمل شكل فني عرفته القصيدة الغزلية التراثية، وبحرارة وجدانية لا تتوفر لتلك القصيدة الثانية بتاتاً.

وثمة قصيدة دالية لابن الرومي يتغزل فيها بامرأة اسمها وحيد. فإذا ما وازنت بينها وبين قصيدة "أضحى التنائي" لوجدت أن الفرق شاسع البون. هكذا تبدأ قصيدة ابن الرومي:

يـــا خليلـــي تيمتنـــي وحيـــد   ففـــؤادي بهـــا معنـــى عميـــد

إن هذا الابتداء لا ينطلي على الذوق المعافى (الذي أراه الحكم الفيصل في مملكة النقد، ما دام النقد لا يملك أن يكون علماً)، لأنه فاتر أو ضعيف إذا ما قورن باستهلال قصيدة ابن زيدون الراهنة. فها هنا تواجهك الأزمة الناشبة والمعضلة المستعصية منذ الوهلة الأولى. وحتى اللحن الموسيقي في مطلع قصيدة ابن الرومي لا يرقى البتة إلى مستوى اللحن الموسيقي في مطلع ابن زيدون.

أما هائية ابن زريق البغدادي المتوفى سنة ٤٢٠هـ، أي يوم كان ابن زيدون في شرخ الشباب، فأفضل من دالية ابن الرومي بكثير، وهي أقرب إلى نص القصيدة التي يسعك أن تسميها بحق، ودون زوغان عن جادة الصواب، باسم قصيدة الأندلس. فلعل مما هو جلي تماماً أن تلك الهائية متكافئة المثالب والمناقب تمام التكافؤ. ولكن أهم ما في أمرها أن أسلوبها المتدفق السلس يملك شيئاً من القدرة على الخلب، إذ لقد استحالت لغتها إلى أثير حريري من شأنه أن يدمج سمة اللدانة وسمة المتانة في بنية واحدة. هكذا تبدأ الهائية:

لا تعذليـــه، فـــإن العـــذل يولعـــه   قد قلت حقاً، ولكن ليس يسمعه

ومع أن هذه القصيدة مزودة باللطف والرقة الكافية لإنجاز قصيدة خالدة، ومع أن أسلوبها متميز وفريد، حتى لكأن الألفاظ قد استحالت إلى ماس، إلا أنها لا ترقى إلى مستوى "أضحى التنائي"، وذلك لأن الشكل في قصيدة ابن زيدون، التي ينسجها نسق طويل من الأضداد، هو أنضج وأكمل، وكذلك لأن الحرارة، التي هي الاسم الآخر للحياة في كل ما هو حي، ليست متكافئة في القصيدتين. فلا بغية لي سوى الحق إذا ما زعمت بأن "أضحى التنائي" شبيهة بشجرة من أشجار الساج الذي هو جميل ومتين في آن واحد. فلئن استطاعت بعض النصوص الضحلة أن تخلب القارئ، فإن هذا الخلب لا يدوم إلا لبرهة وجيزة، إذ سرعان ما يكتشف الذكي الضحالة فينفر منها. فالضحالة لا تنطلي إلا على الإنسان الضحل وحده.

وربما جاز للمرء أن يزعم بأن ابن زيدون لا يشبهه من الشعراء أحد بقدر ما يشبهه بترارك (١٣٠٤-١٣٧٤)، وهو الشاعر الإيطالي الذي عشق امرأة اسمها لور وخسرها، ثم أمضى عمره في إنتاج قصائد تنز حسرة أو لوعة، سببها فقدان ما يند عن الاسترداد. ويبدو أنه ما من شيء ذي بال سوى هذا الذي لا يستعاد حصراً.

* * *

المبدأ الصوفي وعلاقته بالشعر الحديث

ربما حالفني السداد إذا ما زعمت بأن الصوفية ليست شيئاً واحداً أو متجانساً في كل زمان ومكان، أو في جميع الثقافات والبلدان. فمما هو موضوعي تماماً أن ثمة من الصوفيات بمقدار ما هنالك من الأمم والحضارات، بل حتى بمقدار ما هنالك من الأفراد المنتسبين إلى أي تيار من التيارات الصوفية الكثيرة والمتباينة في بعض الأحيان.

فمما هو شائع أن رابعة العدوية قد تفردت بالحب الإلهي في أشعارها التي أسست الكتابة الصوفية، أو النص الصوفي الذي لم يكن مألوفاً قبل تلك المرأة المترعة بالفذاذة والطاقة الابتكارية. وتفرد المحاسبي الذي ترك آثاراً واضحة على الغزالي بل على كل صوفية تنزيهية، بمحاسبة النفس وتزكيتها كشرط أولي للحصول على المطلوب، أو للبلوغ إلى غاية الغايات. وتميز النفري بأسلوبه الشعري ومواقفه ورؤاه الاختراقية المنبثقة من طاقة حدسية إلهامية أو استشرافية. وتخصص الغزالي، الذي أراه ذروة الصوفية النقية أو الناجية من كل شوب، بتقديس الفؤاد البشري والكشف عن سماته الاستسرارية، وكذلك عن بداهته وقدرته على استيعاء الذوقي، وكل ما هو من فصيلة الزكانة، وكذلك ما ينتسب إلى مملكة المستورات والأسرار.

ولقد راح السهروردي الحلبي يجل النور والإشراق ويؤكد على أن المعرفة نور يبزغ في النفس بعد مجاهدة طويلة. وفي هذا المذهب ثمة أثر بوذي لا يخفى على أهل الحضور. ولكن السهروردي البغدادي، صاحب "عوارف المعارف"، والمتأثر بالغزالي إلى حدٍ ما، قد نزع نحو الخبرة بالنفس والدراية بأدرانها وأمراضها وكيفية تخليصها من رعوناتها وكدوراتها، وذلك ابتغاء إعدادها للكشف عن الحقيقة الجوهرية والاتحاد بها على نحو حميمي أصيل. ولكم أجاد ذلك الرجل النادر حين جعل من الوجد مركزاً للتصوف كله. وما أحسن قوله: " نور الكلام على قدر نور الفؤاد".

أما مدرسة ابن عربي، أو المدرسة الأندلسية التي أسسها ابن مسرة القرطبي، والتي ترتكز على مبدأ وحدة الوجود، فقد نزعت إلى المفاهيم والمبادئ المجردة الشديدة التعقيد في كثير من الأحيان، حتى ليجوز الحديث عن مذهب فلسفي لدى الشيخ الأكبر. (أظن أن أهل التصوف، في صراعهم ضد الفلسفة قد سموا ابن عربي باسم الشيخ الأكبر عمداً، وذلك رد فعل منهم على تسمية أهل التفلسف لابن سينا باسم "الشيخ الرئيس". فمن المعلوم أن الصوفية كانت تناضل على جبهتين: جبهة الفلاسفة وجبهة الفقهاء).

وهذا كله يعني أن الصوفية العربية حصراً ليست شيئاً واحداً متجانساً تمام التجانس. أما القول بوحدتها فلا يتأتى إلا من الأرضية المشتركة التي تلتقي عندها جميع الاتجاهات والنزعات المتباينة، ولاسيما مقولتي الكشف والاتحاد اللتين هما ركيزتان كبريان من ركائز الصوفية العربية.

وقد يصح الذهاب إلى أن الصوفية في الثقافة الأوربية مفهوم يعني الغموض، أو حتى الانبهام المعّمى الذي لا سبيل إلى استكناه فحواه أو استنفاد محتواه وتيسيره أمام الذهن المتأمل الممّحص. أما الصوفية العربية فهي شيء مختلف تماماً، إذ إنها لا تقل عن كونها انكشاف الموجود البشري بوصفه كائناً يعبد السمو أو العلو. فلئن كانت الصوفية الأوربية هي الغوص في الغموض، فإن الصوفية العربية هي الرغبة في العروج إلى سدرة المنتهى، أو إلى "حيث لا حيث"، على حد عبارة ابن الفارض. والمعراج مقولة كبرى من مقولات ابن عربي.

إذن، انكشفت الصوفية العربية بمحتوى مغاير للمفهوم الصوفي الأوربي، وذلك في الموروث المكتوب منذ قصائد رابعة العدوية في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي، وحتى الشرح النفيس الذي أنجزه ابن عجيبة الفاسيّ لحكم ابن عطاء الله السكندري، أي طوال ألف سنة أو أكثر بقليل. (والجدير بالتنويه في هذا المقام أن كتاب "إيقاظ الهمم في شرح الحِكم" هو نص صوفي متميز جداً، بل هو واحد من أجود المنجزات الثقافية التي أنجزتها اللغة العربية في مسيرتها الكتابية الطويلة).

أما لب الصوفية، أقصد الصوفية العربية التراثية حصراً، فهو الحنين الدافئ إلى حقيقة كلية نائية وغائبة في آن واحد. ويتلخص جل الجهد الذي يبذله المتصوف، سواء أكان شاعراً أم لم يكن، في التوجه الصادق إلى تلك الحقيقة السرية بالطلب والمخاطبة والمناشدة والابتهال والتوسل، وأحياناً بالحوار والدوران حولها بعد اتخاذها مركزاً تطوف اللغة به كما يطوف الفطيم حول ثدي أمه. وهذا يعني أن الصوفية هي فن الدنو من الساميات، أو فن الاقتراب من إشباع صبوة ديمومية أصلية تستتب في نواة الروح البشري حصراً. ثم إنها لا تقل عن كونها ميلاً إلى الاتصال في العمق وبالعمق، أو بمركز المراكز قاطبة.

فالنبل، أو السمو الناجم عن الطهر والبراءة، ذاك هو بالضبط ما سوف يبحث عنه الإنسان بعامة لو أنه تمكن من أن يتخلص من حاجاته المادية التي تكبله حتى العياء وتمرغه في حمأة المياومة السمجة والتجربة العملية الضيقة، وهذا هو ما تبحث عنه الصوفية النقية العالية والناجية من كل خبث وفساد. إنها لا تقل عن الرغبة في أن تنهل النفس من ينبوع الينابيع كلها. وبذلك يتم الانفلات من ربقة المستتبات الجامدة باتجاه سيولة الحرية والانطلاق صوب النائيات، أو صوب المساحات المفتوحة التي تجهل السدود والحدود. فالصوفي يلوب على قيمة ذاتية لا معنى للوجود من دونها بتاتاً. ولعل الحرية أن تكون أولى سمات تلك القيمة، أو تلك الحقيقة العليا التي هي الغاية النهائية للروح.

لقد راح البسطامي يعرف التصوف بأنه "الخروج من ضيق الحدود الزمانية إلى سعة فناء السرمدية". ولعمري أن هذا التعريف هو الأدق بين جميع التعريفات التي حاولت أن تحد التصوف أو أن تبين صميمه وحقيقة كنهه، ولدى الاستناد إلى هذا التعريف، فإن التصوف لا يقل عن كونه ضيق الإنسان بتجربته العملية وواقعه المباشر، أو هو لا يقل عن كونه ثورة على كل ما هو محدود أو محكوم بالقوانين التي من شأنها أن تكبل الحرية. وبإيجاز إن التصوف هو ثورة الحرية الروحية، أو ثورة الروح الحر.

وعلى هذا المبدأ الوجداني قد يتيسر أن تنشأ صوفية ليست متدينة، وذلك لأن الهدف هو تزكية النفس، أو البلوغ إلى النبل الراخم في صميم الروح حصراً، وإن كانت هذه الصوفية مبتسرة أو مثلوبة بنقص كبير. وهذا يعني أن المبدأ الأخلاقي، أو مبدأ المناقب الحميدة، الذي رسخه المحاسبي في "الرعاية لحقوق الله"، وهو أقدم كتب النثر الصوفي كلها، قد ظل الأساس الذي يؤسس التيار الأنقى بين جميع التيارات الصوفية بأسرها.

بيد أن الفكرة التي ينبغي التأكيد عليها دون كلل أو ملل من شأنها أن تتلخص على هذا النحو: إن البحث عن السر الكوني لا يكفي لصياغة المبدأ الصوفي العربي، إذ لا محيد عن أمرين، وهما:

(١) رؤية السر بوصفه السمو أو العلو والطهر والبراءة (ففي الشرق لا بد من الوجد والوجدان وتزكية النفس وتطهير الباطن)،

(٢) الميل إلى الاتحاد بالسر نفسه، لأن ذلك الاتحاد وحده هو خشبة الخلاص أو النجاة من افتقار الأشياء إلى المغزى والدلالة. ولعل في ميسوري أن أعرف الاتحاد الصوفي بأنه نفي التغاير واستلاب الفروق ومحو الفواصل والمسافات، وذلك ابتغاء التماثل مع الحق الكلي المطلق. وفي هذه الحال فقط تكون

هنالك صوفية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة الفضفاضة. وهذا يعني أن "الاتحاد" هو المقولة المركزية في التجربة الصوفية بأسرها.

فليس بكافٍ أن يلتمس المرء سراً من الأسرار كي يحشر في زمرة الصوفيين، إذ لا بد من الرغبة في الاتحاد بذلك السر نفسه كي يكون هنالك تصوف كامل، أو غير مبتسر. يقول ابن الفارض في التائية الكبرى:

لها صلواتي في المقام أقيمها وأشهد فيها أنها لي صلت

إنها الـ"هي" المطلقة، أو الحقيقة الكلية الشاملة السامية التي يسعى الصوفي جاهداً طوال عمره بغية الاتحاد بها والتماهي معها إلى أبد الآبدين وهذه هي الصوفية في مستواها المثالي فعلاً، أو بتمامها وكمالها، ودون أي نقص أو اختزال.

* * *

ولدى البحث عن صلة متينة بين الشعر والصوفية (على غرار ما فعل كولن ولسن)، فإنني لا أرى في الشعر الحديث صوراً يسعها أن تتطابق مع المفهوم الصوفي العربي المعروض في هذه العجالة بشيء من البساطة والسرعة والاختزال. وفضلاً عن ذلك، فإنني لا أرى في الشعر الحديث صوراً تتمتع بالقدرة على الخطف والخلب، أو تملك أن تخلق شعوراً بالنشوة، اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب، وهذا على النقيض من الشعر القديم الذي لا تعجز صوره عن التأثير في أعماق المرء والمكوث هناك إلى أجل مديد. فصور الشعر الحديث تجريدية في الغالب الأعم، أو جانحة صوب الانسياح الحر الذي قلما تضبطه الرغبة في البلوغ إلى الروعة أو إلى الجلال.

وينبغي أن ننتبه لما فحواه أن وجود تناصّ بين شاعر حديث وبين بعض الصيغ الصوفية لا يعني البتة أن هذا الشاعر يجب تصنيفه في عداد الصوفيين، إذ لا يجوز ذلك إلا إذا تعمد أن يبحث عن الحقيقة الكلية السرية المتعالية الغائبة والاتحاد بها ابتغاء إضفاء المعنى على تجربة الكينونة، أو حتى على التنفس نفسه، وإلا فلا لزوم للحياة الجسدية التي لا تختلف كثيراً عن حياة الحيوان. إن وجود شذرات صوفية في أية قصيدة لا يعني البتة أنها نص صوفي، وهي لا يسعها أن تكون كذلك إلا إذا اتجه مناخها الشامل صوب السر الراخم وراء المادة، أو خلف الأشياء برمتها، وحتى من أجل الاتحاد بالحق أولاً وأساساً. وهو شأن يتم حقاً إذا سرى السر في النفس وشاع حتى لونها من داخلها بلونه الخاص. وهذا حادث يسعك أن تقول فيه انه تناغم الروح مع لب الكون ومحضه ويقين أمره، حتى لكأنه يتلاحم مع المحال أو مع اللامعقول.

وفي هذا الاتحاد ثمة خلاص للإنسان من تفاهة المياومة ورتوبها وصغار أمرها، وكذلك من ابتذال التجربة العملية وإنهاكها للنفس، ثم من ثقل المادة وافتقارها إلى ما يسوغ وجودها أمام العقل الممحصّ المتسائل وهذا هو السمو الذي من شأنه أن يكافح الاغتراب والسأم والتشيؤ، والذي أراه الغاية الجلى لكل تصوف بريء من التزوير والتشويه في هذه الدنيا بأسرها. فلا إنقاذ للذات من آفات الوجود إلا بالنزوح الدائم صوب الهناك، أعني صوب الحقيقة السرية الكلية الراخمة في المركز الذي تتراكز عليه جميع الدوائر دون استثناء. وهذه هي خلاصة النزعة الصوفية التي عرضها السهروردي البغدادي في "عوارف المعارف".

* * *

وقد تسمع بين الفينة والأخرى رأيا مفاده أن الشعر الحديث وثيق الصلة بالصوفية، ولكنه في حقيقة كنهة يشبه السريالية بعض الشبه أحياناً، وينتمي إليها عن جدارة في أحيان أخرى. أما الصوفية العربية فهو بعيد عنها

بعد الثرى عن الثريا. كما أن المسافة التي تفصل الصوفية عن السريالية هي مسافة فلكية، وإن تكن بينهما أرضية مشتركة صغيرة المساحة، وتتلخص في أن الظاهرتين تزيحان الكلام عن مقاصده المألوفة أو المنطقية.

فمن الافتئات على الحقيقة أن يذهب بعض الدارسين إلى أن الشعر الحديث هو مجلي من مجالي الصوفية، مع أن الذائقة السوية، أو الفطرة السليمة، يتوجب عليها أن تضع جملة من إشارات الاستفهام على هذا الشعر الذي لا يخلو من تهويم وتهويش. فالذي لا يجوز له أن يفوتنا جميعاً هو أن شطراً كبيراً جداً من الشعر الراهن مصاب بداء الضحالة الذي يسمونه عادة باسم السطحية. ويلوح لي أن الشاعر الحديث كثيراً ما يعكر اللغة ليوهم الآخرين بأن العكر هو العمق، مع أن العكر في جوهره ليس شيئاً آخر سوى العقم واللاجدوى.

نعم، بدلاً من العمق فإننا كثيراً ما ننال العقم والخواء، إذ إن عدداً كبيراً جداً من القصائد الحديثة لا يزيد عن كونه بحراناً تجريدياً لا قيمة له بتاتاً. فهو، على النقيض من الشعر الصوفي التراثي، لا يُعنى بالوجد والوجدان والرعشة الداخلية أو العاطفية إلا قليلاً. فالصدارة ههنا للخيال قبل سواه، أو لضرب من الخيال التشكيلي أو التصويري الذي لا يأبه كثيراً بالخطف أو بالأخذ إلى البعيد. وعندي أن الوجدان هو الينبوع الأول لكل أدب خالد في تراث الإنسانية. فلا غلوّ إذا ما زعمت بأن كميات كبيرة جداً من القصائد الحديثة ليست سوى لغو سوف تلغيه الأيام. وهذا يعني أن ذلك الشطر الخافت ليس صوفياً ولا سريالياً البتة، بل هو ليس شعراً بأي حال من الأحوال.

وبالمقابل، فإن الشعر الصوفي التراثي كثيراً ما يكون عظيماً وقادراً على الجذب والخلب، ولا يقوى على مثله إلا نفر يسير من شعراء هذا الزمان. وليقرأ المرء هذين البيتين، وهما لابن عربي، وليتساءل عن أي ند لهما في الشعر الحديث كله:

قمرٌ تعرض في الطواف ولم أكن ... بسواه عند طوافه بي طائفا

يمحو بفاضل برده آثاره ... فتحار لو كنت الدليل القائفا

ولست آخذ هذين البيتين اعتباطاً، بل إن ثمة في ديوان ابن الفارض من الشعر الفائق مالا يقوى على مثله إلا الأقوياء وحدهم. فخمريته الميمية المشهورة هي إنجاز صوفي منقطع النظير في الشعر التراثي كله. لقد صارت الخمرة صورة تجريدية موحية، أو روحاً خالصة وناجية من لعنة التجسد والمثول أمام الحواس:

صفاءٌ ولا ماءٌ، ولطف ولا هوا

ونورٌ ولا نار، وروحٌ ولا جسم

إنها الحقيقة الكلية العليا التي لا تقل عن كونها جمالاً ورهفاً ورغداً وجدانياً أصيلاً. وفي زعمي أنه ما من شاعر في هذه الأيام العجاف، يملك أن ينجز قصيدة لها هذا الحجم النوعي الذي تتمتع به هذه القصيدة الخمرية الخالدة، وذلك لأن مثل هذا الشعر ليس من طبيعة زماننا الموغل في المادية والجنوح صوب العلم اليقيني والتفكير المنطقي أو البرهاني. فمن الإجحاف أن تطالب المناطق الباردة بإنتاج النخيل، مثلاً، أو أن تطالب المناطق المدارية بإنتاج الزيتون، مثلاً آخر. فلكل عصر شخصيته وطبعه الذي لا يملك أن يخالفه بتاتاً، إذ إن من عوائد الأشياء أن تطيع طباعها دون أي تذمر أو تردد.

* * *

ولست أطالب الشاعر الحديث أن يلتزم بالتقاليد الصوفية الموروثة، أعني بالرموز الصوفية التقليدية الراسخة في دواوين الشعراء الصوفيين، ولاسيما السهروردي الحلبي وابن عربي وابن الفارض والعفيف التلمساني، وذلك لكي يصح تصنيفه في الفصيلة الصوفية، ولكنني أطالبه بأن يبتكر صوفيته الخاصة إذا ما أراد أن يكون صوفياً حقاً. والمبتكر كائن مبدع يخلق البكارة أو العذرية الطازجة، ويقدر على الذهاب صوب كل ما هو يانع، أو من سلاسة الألطاف الحسنى.

ولكنني في ريب من قدرتنا على أن ننتج الشعر الصوفي اليوم ونحن نتخبط في ضحالتنا وفجاجتنا والابتسار الذي يأهل جوف شخصيتنا الشديدة الحاجة إلى الصقل والتهذيب. وليست هذه الضحالة من صنع الصدفة، بل هي نتاج لانحطاط طويل، وكذلك هي حصيلة لحياتنا الملهوجة أو قل المتحولة باستمرار والمحرومة من الاستقرار الدائم المريح. وهي كذلك من صنع تربيتنا التي قلما تطهى على نار لينة، والتي تسهم في إنتاجها مؤسساتنا الاجتماعية المفرغة من الداخل. وإذا ما أضفت إلى ذلك كله شدة اهتمامنا اليوم بالبضاعة وبالمال الذي هو وسيلة الحصول على البضاعة، أدركت لماذا كانت شخصيتنا خديجة أو معاقة النمو.

ويتضمن هذا كله عجز ثقافتنا المعاصرة عن أن تنتج الأهيف الأملد، أو الدماثة التي تتجبها الألطاف الحسنى. ولسوف يظل التضعضع، أو التفكك، الصفة السلبية الأولى لثقافتنا العربية الراهنة إلى أن يتم التفوق على هذه الفجاجة الرابضة في جوف الشخصية العربية اليوم. وعندي أن هذه الفجاجة هي أولى المثالب التي تثلب ذهننا الحديث في هذا الطور التاريخي المكروب. أما الأقدمون فهم على النقيض من ذلك كله، لأن حياتهم وقيمهم مستتبة راسخة، ولأن ميلهم إلى الروحانية أقوى من ميلهم إلى المادية. ولهذا، جاءت صوفيتهم تامة وأصلية ولا ينقصها شيء من الكمال الذي رآه الشيخ الأكبر غاية وجود الإنسان على الأرض.

* * *

ولعل في ميسور المهتم أن يلاحظ ما فحواه أن الصوفية التراثية يؤسسها مبدآن اثنان، وهما الرمز والحنين إلى النائيات، أو إلى ما يرخم وراء المسافة الفلكية. وفي شعر ابن الفارض ثمة الكثير من هذا الحنين إلى التعبد، ولاسيما في مطالع بعض قصائده، مثل قوله:

أو ميض برق بالأبيرق لاحا ... أم في ربى نجد أرى مصباحا

أو مثل قوله:

هل نار ليلى بدت ليلاً بذي سلم ... أم بارق لاح في الظلماء من إضم

فوحده الشاعر الحساس، أو العاشق النادر القادر على العشق الأصلي، هو من يستطيع أن ينتج مثل هذا الشعر النفيس الذي تؤسسه المسافة والفرق، أو كون الماهية نائية مثل نجم العيوق. وأحسبني على صواب إذا ما زعمت بأن ابن الفارض متأثر بالشريف الرضيّ في هذه الموضوعة حصراً. ولكن ما هو عندي من صميم الحق أن ابن الفارض يمثل استعادة لروح الشعراء العذريين الذين يؤسسهم هذا المبدأ: أنا أعشق، إذن أنا موجود على الأصالة. وليس من قبيل الصدفة أن الناس قد سموا ذلك الشاعر المتفرد تسمية تخصه وحده: "سلطان العاشقين". يقول في الكافية:

يحشر العاشقون تحت لوائي ... وجميع الملاح تحت لواكا

ويقول في التائية الكبرى:

وملك معالي العشق ملكي، وجندي الـ ـمعاني، وكـل العاشـقين رعيتـي

وفي الصوفية التراثية يندرج رمزان كبيران لا تستهلكهما الشروح مهما تسهب أو تطول:

أولاً: الـ"هي" المطلقة التي تدغم في ذاتها هوية المرأة وهوية "الحقيقة الكلية"، على حد عبارة ابن عربي. (ومما هو جدير بالتنويه أن هذه الحقيقة الكلية هي ما سوف يصير "الفكرة المطلقة" في فلسفة هيغل، وذلك بعد الشيخ بستة قرون، أو زهاء ذلك).

ثانياً: الخمرة الصوفية من حيث هي ماهية سرية ترمز إلى المتعالي المطلق الذي يأبى على كل حضور إلا بعد بذل الجهد الصوفي المضني. إنها ترمز للسر السرير الذي لا يبلغه إلا من قدس الله أسرارهم واختارهم لنعمته الروحية المفعمة بالحيوية ورغد الوجدان. وفي الحق أن هذين الرمزين البارزين هما الركيزتان الكبريان في شعر ابن الفارض الخالد العظيم، ذلك الشاعر الذي علمني درساً فحواه أن النص الأدبي، إذا لم يتزود برعشات الحنين، بالأشواق والأذواق والألطاف الحسنى، وإذا لم يكن من سلالة الصدق والدماثة والهيف، فإنه لا يملك أن يكون سوى اللاشيء وقد تجسّد، أو حضر، على هيئة مراوغة خادعة.

ولست أحسب أن شخصيتنا الراهنة تملك القدرة الكافية على إنتاج شعر صوفي أصلي قادر على التماسّ مع هذين الرمزين الكبيرين. ولا افتئات على الحقيقة إذا ما زعمت بأن التصوف ليس من طبيعة زماننا العلمي والشديد الميل إلى عبادة المال والاستهلاك، وإني لفى ريب من أن نكون قد خرجنا من عصر الانحطاط الذي دخلنا فيه مع سقوط الأندلس وسقوط الدولة المملوكية سنة ١٥١٧م، أو قبل ذلك بقليل. ويبدو أننا خرجنا من التاريخ قبل أن نخرج من الأندلس بل إن خروجنا من الأندلس هو نتيجة لخروجنا من التاريخ. ألم يؤكد ابن خلدون الحكيم أن الهرم إذ حل بالجسم الحي فإنه لا يرتفع؟

أما ما هو مطلوب على نحو ملحّ في هذه الفترة فهو ناقد ناضج يملك القدرة الكافية على استصدار حكم القيمة الرصين، ولاسيما عبر المقارنة والصدم، وذلك ليبين لنا قيمة هذا الشعر الحديث، قبل الاشتغال بهويته الصوفية أو السريالية أو الرومانسية... الخ. فالقيمة أولاً، بل لا شيء يمكن له أن يكون أحق منها بالعناية والاهتمام. وعندي أن الناقد الناضج هو ذاك القادر على استصدار أحكام القيمة التي لا تنقصها استطاعة الصمود في وجه الهجمات الصقرية حين يشنها معاند أو مشاكس هوايته المماحكة أو ممارسة النقض والتدمير. ولكن عصرنا الجانح صوب إنتاج النذالة بدلاً من الأصالة سوف لن يتمكن من أن ينجب هذا الناقد المحكك المطلوب، ناهيك بأن ننتج تياراً عارماً من النقود الأدبية التي لا تعوزها الكفاءة، ولا الفذاذة، أو القدرة الكافية على استصدار أحكام القيمة العادلة.

وربما جاز لي أن أزعم بأن كبرى مثالب عصرنا هي عجزه عن أن يشعل اللهفة في روح الإنسان، أو أن يحرض المرء على القيام بفعل شامخ باذخ يصلح مأثرة قد تستلهمها الأجيال التي لم تولد بعد. وبغير اللهفة فإن الفرد لا يملك أن ينجز أيما إنجاز ذي بال.

وعندي أن الإنسان لن يمسخ قرداً إلا بعد أن يتنكر لشرارة تومض أو تتضرم في أعماق روحه التي هبطت إليه من "المحل الأرفع"، وفقاً لعبارة الشيخ الرئيس، أو لما جاء في البيت الأول من قصيدة "النفس" ذات المحتوى الوجودي المأهول بقلق رزين وتساؤل ريبي هادئ. فما من شيء أنفس من خيط النور الذي يبزغ من

غورك النازح القصى. ثم إنك ما لم تنج من كل ما يفلّ الإرادة ويثلم العزيمة في هذا العصر المتدهور، بحيث تتمكن من أن تزوّد الأشياء برعشة من روحك المدّمثة الهيفاء، أو بقطرة من أندائها المنعشة الباردة، فإن الأشياء لن تكون سوى رماد كالح عقيم لا يصلح لاستضافة الحياة.

* * *

بنية الشعر وبنية المجتمع

لعل في السداد أن يقال بأن فاعلية الشعر الأولى تتلخص في إخراج اللغة عن مألوف عادتها، أو في ممارسة خرق العوائد اللغوية، كما تقول الصوفية، وذلك ابتغاء تحويلها من قول إلى فن، وهذا فعل يساوي تحويل الحجر إلى تمثال، أو تحويل العنب إلى نبيذ. فالشعر للغة كالربيع للسنة، أو كالزهر للنبات، وذلك لأنه يأتي من مملكة الرعش والاختلاج، أي من أنفس راقه في بنية النفس، وهي تلك الجهة اللا ذهنية، واللا نفعية في آن واحد، حيث ترخم المساورة كما يرخم طائر في عشه.

ولهذا، فإن الشعر لغة الحساسين ذوي المشاعر المرهفة والمأهولة بالنبل والحيوية والإخضلال، ولما كان الاغتراب ضريبة الحساسية، فإن له بالشعر صلة وثيقة جداً، وذلك لأن الشعر هو تخريج الحساسية أو صياغتها في شكل له القدرة على جعلها قابلة للبلوغ إلى باطن آخر، أو إلى حساسيته حصراً، وإذا كانت مما يند عن التوصيل، فإن ثمة أزمة دون أدنى ريب، إذ لا يخفى على أحد أن الإنسان نتاج التواصل والحوار والتأثير.

ولئن كان الشعر خرقاً لعوائد اللغة وخروجاً على استقامة مسارها، فإنه، بالبداهة، جهد تبذله اللغة نفسها كي تتجاوز ذاتها، أو قل إنه لغة من سجاياها أن تتخطى اللغة وتخرج عن سياقها المياوم الداجن المألوف، وذلك لأن الإنسان لا يطيق التأسن في الثوابت والراكدات وما يبعث في النفس السأم بسبب تكراره على نحو رتيب. وبما أن لغة الشعر تجاوز وارتقاء وكفاح ضد التحديد، أو ضد الرسوب داخل الضيق والمحصور، فإنها بالضرورة نقية صافية فاتنة، وذلك لأنها تطفر إلى الما فوق، أو إلى ما هو غريب، فلا يخطر إلا في بال الحساسين. وبهذا الخروج عن المألوفات باتجاه الغرائب، فإن الشعر يؤكد ذاته بوصفه شطراً مما يملأ ويعني، أو ما يضيف النكهة الطيبة إلى حياة الروح.

وهذا يعني أن الغرض النهائي للتجاوز والخروج إلى فسحة الغرابة هو إنقاذ عذوبة الحياة، أو درء التشيؤ والتخثر عن روح الإنسان، أي حمايته من أن يصير شيئاً بين الأشياء. ولا يتفنن الإنسان أو يتأدب إلا من أجل هذا الغرض النهائي. فالفنون والآداب والفلسفات ليست لها وظيفة عملية بتاتاً، إذ من ذا الذي يطالع قصيدة أو رواية، أو يشاهد مسرحية كي يتعلم سواقة السيارات، أو كي يتمكن من إنتاج الحبوب، أو إنتاج الكهرباء؟

وفي الحق أن النشوة الروحية الشبيهة بنشوة الخمرة هي أُس الخلق الفني أو مبدؤه وغايته في آن واحد، ولكم أصاب ابن الأثير يوم رأى في الشاعر كائناً ينتج النشوات. وحين يتمكن الشعر، أو أي جنس أدبي آخر، من ان يصنع هذه الفورة في شعورنا، فإنه يكون قد صار إنجازاً جمالياً بالفعل، وكل انجاز جمالي هو عمل أخلاقي في الوقت نفسه، وذلك لأن شأنه أن يجعلها طيبة زاكية ونائية عن كل همجية أو ميل إلى العدوان. ولعل في ميسورك أن تعرف الجميل الذي يدمث النفس أو يؤنسنها بأنه ذاك الذي يخلبني فيستولي علي بطريقة فورية، ودونما تعليل أو استئذان.

* * *

بيد أن الشعر الحديث الذي يغلب عليه التشبث بالصدى بدلاً من الصوت نفسه، قد تطرف في خرق العوائد، أو في الخروج من المألوف، حتى صار، في معظم الأحيان، كلاماً تهويمياً يشبه صيد الأشباح، أو ربما

صح القول بأن غالبية قصائده لا تزيد عن كونها تجريداً عاجزاً عن التأثير البليغ. لقد حلت الأصداء محل الأصوات، وأحيلت اللغة إلى بنية لسانية شديدة الشبه بالتهويم، لأنها تفتقر إلى النصوع، أو إلى التماسك.

ولهذا، قد يجوز الزعم بأن القصيدة الحديثة يؤسسها مبدأ اللاتحديد، أو مبدأ التبعثر والتشتت، الذي هو مبدأ التفتت الداخلي، أو مبدأ العشوائية الشديد الشبه بالانسياح الحر أو بالتيه في فلوات التجريد. فالشعر الذي كان يجسد مبدأ النظام، لأنه مبني على مبدأ النظم، قد صار العشوائية نفسها والانفلات من كل نظام رصين. وربما جاز للمرء أن يصفه بأنه مبدأ التحلل من كل منطق، أو مبدأ التهويم المترنح والمتوسط بين النوم واليقظة.

ولا بد لبنية القصيدة الشعثاء من أن تكون انعكاساً لبنية زمنها أو مجتمعها وكونها الشامل الذي يفقسها كما يفقس العش البيوض. فكأنما ابتكر الإنسان الحديث القصيدة الحديثة المشعثة أو التهويمية كي ينتج مكافئاً أدبياً لضياعه وتخلعه الخاصين، وهذا يعني أن البنية العشوائية المبعثرة للقصيدة الحديثة هي بحد ذاتها رمز يرمز إلى معنى نفسي كبير، بل قل إن القصيدة الحديثة ذاتها ترمز إلى الاغتراب في عالم ما عاد يصلح مضافة لروح الإنسان.

وبمزيد من الوضوح، إن ضياع المعنى في القصيدة الحديثة هو نتاج مباشر، ولكنه نصف مكتوم، لضياع الإنسان في العالم الراهن. فليس بالصدفة أن يبدأ الشعر الحديث كله مع بداية نضج الصناعة في أوربا الغربية، أي زهاء سنة ١٨٣٠م، ومما يقبله الكثيرون أن ضياع روح الإنسان أو اغترابه هو نتاج لعبادة المال وتوثين السلعة التي جاءت بهما هذه الصناعة الطارئة على التاريخ. وليس مما هو من فصيلة الصدفة أن تشتد حداثة الشعر في أوربا مع اشتداد الصناعة هناك، وأن تبلغ بداية ذروتها سنة ١٨٨٠ حينما ظهرت الرمزية على يد كل من ملارميه وفرلين، وذلك يوم تم تعميم الكهرباء في البلدان الصناعية الأوربية.

ولئن كانت الصناعة في الغرب، ولاسيما الكهرباء، هي التي أرغمت الحياة على خسران عذوبتها، فإن فورة النفط في العالم العربي هي التي ادت إلى التضخم المالي، بل إلى مجموعة من التضخمات العشوائية، بينها التضخم السرطاني في عدد السكان. وبسبب هذه الحقائق الجديدة، ولاسيما تضخم المال والبضائع واستشراء النزعة الاستهلاكية، خسرت الحياة عندنا عذوبتها بعد ما صارت مساحة الفصال أرحب من مساحة الوصال بكثير. إن الكائن البشري اليوم مرغم على أن ينزع إلى وثنية مادية منحطة، وإن كائناً يعبد المال لا يسعه البتة أن يكون سعيداً بأي حال من الأحوال، وذلك لأن توثين المال نزوع إلى الخارج، بينما تنزع أصالة الإنسان إلى الداخل، أو إلى المثال الذي لا يكون إلا في صميم الروح. وهذا يعني أن الحياة الحديثة، التي هي حياة مادية متنا وحاشية، ليست سوى تجربة معقومة ماحلة، لا تبهج ولا تريح. ولعل مما هو شديد النصوع أن حداثة الشعر ترتبط ارتباطاً متيناً بخسران الحياة لعذوبتها، أي بهذا العقم الشامل المريع.

ومن المؤكد أن فورة النفط الجامحة التي جاءت في أوائل السبعينيات لم تسبق حداثة الشعر في البلدان العربية، ولكن النفط العربي التجاري كان قد بدأ قبل السياب ونازك الملائكة. ومع ذلك، فإن في الميسور القول بأن الحداثة الشعرية العربية قد جاءت عند انتصاف القرن العشرين على وجه التقريب، نتيجة للتثاقف أو للتفاعل مع الأغيار، أكثر مما هي حصيلة لتجارة النفط التي أدت إلى التضخم المالي المقيت، ولو أن تلك التجارة قد كانت الشرط الشارط للتثاقف نفسه، وهو الذي لا يسعه أن يكون لولا اتساع التعليم المدرسي والجامعي في البلدان العربية. ولا ريب في أن تجارة النفط العربي التي بدأت إثر الحرب العالمية الأولى قد أسهمت أيما إسهام في توسيع مساحة التعليم الذي لولا انتشاره الكمي وتعميقه الكيفي لما كان للحداثة كلها أن تكون قط.

ولكن ما هو جدير بالتبيان أن حداثة الشعر في طورها الأول، أي قبل فورة النفط في السبعينيات، قد جاءت معتدلة، أو قل إنها كانت تتوسط بين التراث والحداثة، وذلك لأنها لم تكن تخلو من وضوح وجمال وتماسك، ودنوّ من الملموس، وقدرة على إنتاج المتعة الأدبية، أو ما يسمى عادة لذة النص، ولاسيما على يد كل من السياب وحاوي وعبد الصبور، أما بعد فورة النفط في السبعينيات، أو بعد استفحالها ابتداء من أواسط الثمانينات، فقد صارت القصيدة الحديثة إنجازاً بلا قواعد ولا معايير، أو قل إن هذا المذهب يصدق على معظم النتاج الشعري في البلدان العربية.

إذن، قد يتيسر للمرء أن يذهب إلى أن طورنا التاريخي المفكك من شأنه ان ينتج بنية شعرية مفككة لا تنتظمها أية قاعدة ثابتة ومقبولة من الجميع. ويبدو أن هذه المدن الخمجة المذرة لا تملك أن تنتج ما هو رفيع أو ذو قيمة عالية، ولاسيما الشعر الذي هو من اختصاص مجتمعات شابة لم تبلغ طور الاكتهال بعد. ولعل في الوسع أن يضاف ما فحواه أن العالم الحديث نفسه قد صار بنية تاريخية أو اجتماعية بلا قواعد متينة، أو صارمة، ولو نسبياً. وربما جاز الظن بأن ارتخاء القواعد هو الذي جعل القصيدة الحديثة، في معظم الأحيان، شديدة الشبه برقص الأشباح، وأرغم الشاعر نفسه على أن يتبدى وكأنه صياد سراب ينتشر في البراري والقفار. فهي إذ تستنكف عن الاتصال بالعيني الملموس، أو بالتجريبي المعيش، لأنها توحي للإنسان القادر على الإصغاء (وهذا كائن شديد الندرة، على الحقيقة) بأن الصوت يجنح صوب الانحلال في سكوت مطبق كثيف، أو قل إن الصدى قد حل محل الصوت نفسه. ويبدو أن الشاعر الحديث كثيرا ما يزاوج بين الصوت والصمت في ملغمة لم تعرف من قبل، ولكن التوازن في هذه الملغمة مختل لصالح الصمت بكل وضوح. بيد أن القصيدة المتوازنة، أو المقبولة، هي مزيج من الاستجمام والتوتر في الوقت نفسه، إذ بهذا المزج تملك أن تكون عميقة وممتعة في آن واحد.

وعلى أيه حال، صارت القصيدة الحديثة بنية مصمتة لا تراها الأفلاك. ولهذا، فقد يجوز الادعاء بأنها تصدر أحياناً عن اختلال شعوري يعيش داخل البنية الذاتية للشاعر، ولكن هذا الاختلال نفسه هو نتاج لاختلال آخر يهيمن على الصلات الناظمة للناس في الوحدة. وهي إذ تنسج نسيجها من ذلك الاختلال حصراً، فإنها تستحيل، في سواء هذا الازدحام الطامس للفروق، إلى عشوائية شعثاء مضطربة النبض والأنفاس. فهي تقول ولا تتكلم، وذلك إذا ما أخذنا بالحسبان تمييز ابن عربي (الواسع الخبرة باللغة العربية) بين القول والكلام. فمن شأن الكلام أن يؤثر في النفوس كما يؤثر الطعن في الأجسام فيترك كلوماً، أي جروحاً، آثارها لا تزول.

وقصارى المذهب أن القصيدة الحديثة هي مرآة مجتمعها، أو لعلها أن تكون صورة للحياة الحديثة تكشفها أكثر مما يكشفها أي جنس أدبي آخر. فقد يصح الزعم بأن تهلهل نسيج القصيدة الحديثة هو مكافئ أدبي لتهلهل نسيج المجتمع، وأن تفككها من الداخل هو صورة لتفكك العلاقات بين الناس، وبينما كانت القصيدة في سالف الزمان تنبجس من الفؤاد البشري المترع بالحيوية، لتؤكد أن الإنسان كائن عاطفي بالدرجة الأولى، ومهموم بآلامه أو بما يرعش في قاع نفسه من رعوش واختلاجات، أي لتؤكد إنسانية الإنسان وقيمته ونبل روحه قبل كل شيء، فإن القصيدة الحديثة كثيراً ما تكون بنية صورية شعثاء تنبثق من الخيال وتصوراته وما ينسجه من أنسجة ملفقة، وعناصرها بغير ترابط متين فيما بينها، ويبدو أن عصرنا الأشعث الملفق، مثل كشكول المتسولين، لا يستطيع إلا أن ينتج أدباً ملفقاً لا يطرب ولا يخلب، إلا على ندرة وحسب. لقد كانت القصيدة سالفاً تؤكد اتصال الإنسان بالإنسان (ولاسيما قصائد الغزل والرثاء)، كما تؤكد كذلك اتصاله بالطبيعة ومفرداتها الكثيرة، بل حتى بالبيئة بوجه عام، أما القصيدة الحديثة فقلما يتضح فيها شيء قدر ما يتضح انبتات الروابط بين الروح وكل ما يحيط به من كائنات.

وربما جاز القول بأن تحليل القصيدة الحديثة، أو الإمعان في استبارها، من شأنه أن يزود الذهن بفهم دقيق للتبادلات العميقة التي طرأت على بنية الحياة في السنوات الخمسين الأخيرة. فلكم أصاب ذلك الفيلسوف الصيني الذي قال ذات يوم: عندما تتبدل الموسيقى، فإن الدولة نفسها تكون قد سلف لها أن تبدلت قبل ذلك. ولكن علم الاجتماع الثقافي عندنا لم يعرف دربه إلى النضج بعد، بل أظنه لم يولد حتى يوم الناس هذا.

* * *

فهرس